VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com



domus
Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*
Ottobre/*October* 1998 808 Lire 15.000
Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Tatiana Parcero

Collaboratori
Collaborators
Isabella Bader
Mauro Baracco
Paolo Barozzi
Federico Bilò
Ramesh Kumar Biswas
Cecilia Bolognesi
Maurizio Borlotti
Paola Bortolotti
Maria Bottero
Sebastiano Brandolini
Florian von Buttler
Lorenzo Cannavale
Stefanie Endlich
Konstantin Grcic
Andrea Lavazza
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Lorenzo Pellizzari
Francesca Picchi
Boris Podrecca
Sicilia Ramos Barbagelata
Antonino Saggio
Emilio Tadini
Louise Wright
Walter Zschokke

Fotografie
Photographs
Satoshi Asakawa
Karine Azoubib
Bitter Bredt
Pablo Cabado
Keith Chan
Donato Di Bello
Hans Döring
Edge
Stefanie Endlich
Ramak Fazel
Dennis Gilbert
Werner Hannapel
Andreas Heym
Studio Hollein/Sina Baniahmad
Frank Ling Lee Huat
Konstantin Ignatiadis on
Tamar Karavan
Alfred Ko
Aglaia Konrad
Yoshiharu Kondo
Michael Krüger
Robert Kruse
Kumasegawa
Gérald Lopez
Roman Mansinh
Sandro Michahelles
Andrea Muhs
K.L. Ng
Tomio Ohashi
Gil Percal
Michel Porro
Vito Redaelli
Rocco Design Ltd
Ilan Rubin
David Rubinger
Alex Rubischon
San Photo Studio
Hidetoyo Sasaki
Herbert Schwingenschlögl
Studio Associato Press Photo
Peter Szmuck
Freeman Wong
T.R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd.

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Charles McMillen
Dario Moretti
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer
Louise Wright

Domus 808 Ottobre *October* 1998 — Visto da lontano — *Seen from a distance*

Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale	2	*Editorial*
	Bob Wilson	4	Seventy angels on the façade	4	*Seventy angels on the façade*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Emilio Tadini		6	Cosa nascondono i monumenti alla Tecnica?	6	*What do monuments to Technology hide?*
			Progetti		***Projects***
Ramesh Kumar Biswas		10	Kuala Lumpur	10	*Kuala Lumpur*
Sebastiano Brandolini	Kisho Kurokawa	12	Aeroporto internazionale, Kuala Lumpur	12	*Kuala Lumpur International Airport*
	T.R. Hamzah & Yeang	22	Edificio a torre Umno, Penang, Malesia	22	*Umno Tower, Penang, Malaysia*
	Lim Teng Ngiom	26	Edificio per uso industriale e uffici, Kuala Lumpur, Malesia	26	*Factory and office block, Kuala Lumpur, Malaysia*
	Architron	30	Casa unifamiliare, Selangor, Malesia	30	*Single-family house, Selangor, Malaysia*
	Henry Teh	34	Casa unifamiliare, Kuala Lumpur	34	*Single-family house, Kuala Lumpur*
Dietmar Steiner		38	Hong Kong	38	*Hong Kong*
Sebastiano Brandolini	Norman Foster	40	Aeroporto internazionale, HK	40	*Hong Kong International Airport*
	Rocco Yim	50	Edificio a torre in Nathan Road, HK	50	*High-rise in Nathan Road, HK*
	Anthony Ng	54	Complesso Verbena Heights, HK	54	*Estate at Verbena Heights, HK*
	Edge	58	Uffici per un'agenzia pubblicitaria, HK	58	*Advertising Agency Offices, HK*
Walter Zschokke	Boris Podrecca	60	Hotel Korotan, Vienna	60	*Korotan Hotel, Wien*
Boris Podrecca	Boris Podrecca	64	Castello Moralic, Bozjakovina, Croazia	64	*Moralic Castle, Bozjakovina, Croazia*
			Design		***Design***
Juli Capella		69	Il design, visto da lontano	69	*Design, seen from a distance*
Andrea Lavazza	Karim Rashid	70	Anche il design diventa globale	70	*Design, too, becomes global*
Konstantin Grcic	Axel Schmid	76	Aeromobile per la foresta tropicale	76	*The Rain Forest Treetop Airship*
Loredana Mascheroni	Ideo Japan	80	Printables, stampanti per la casa	80	*Printables, printers for the home*
Francesca Picchi	Apple	86	iMac, personal dell'era Internet	86	*iMac, the PC of the Internet age*
			Comunicazione		***Communication***
Paola Bortolotti	Andrea Branzi	92	L'uomo, il burattino, la modernità	92	*Mankind, a puppet and modernity*
			Evento		***Event***
Florian von Buttler Stefanie Endlich		97	Costruire? Aspettare? Rinunciare? Il monumento per l'Olocausto a Berlino	97	*Build? Wait? Abandon? Holocaust Memorial in Berlin*
Maria Bottero	Zvi Hecker	103	La *Pagina* a Berlino	103	*The Page in Berlin*
			Arte		***Art***
Pierre Restany	Dani Karavan	105	Una lezione di fede nell'uomo	105	*A lesson in faith in mankind*
		113	**Libri**	113	***Book***
			Itinerario		***Itinerary***
Mauro Baracco, Louise Wright		121	Boyd e Melbourne (N. 149)	121	*Boyd in Melbourne (N. 149)*
			Rassegna		***Product Survey***
		129	Arredi e apparecchiature per l'ufficio	129	*Office furnishings and equipment*
			Calendario		***Calendar***
		153	Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	153	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		156	**Autori**	156	***Protagonists***

Visto da lontano: H.K. + K.L.

François Burkhardt

Il tema potrebbe sembrare d'ordine letterario, poetico oppure metaforico, più che consono agli argomenti abitualmente trattati da *Domus*. Dovrebbe descrivere il modo di affrontare un soggetto partendo da una visione che si sveli attraverso la distanza, estratta dal proprio contesto reale per acquisire una visione immaginaria. Vedere da lontano potrebbe significare sorvolare un luogo credendo di averne percepito i segni fondanti che ne caratterizzano il passato, mentre più spesso occorre penetrarne le profondità, gli strati storici; cosa fattibile solo attraverso una lettura che cerchi nell'antropologia il suo fondamento vero. Per esplorare un sito, infatti, occorre penetrare i misteri e i miti che costituiscono per chi lo abita il legame con il territorio, base di una cultura radicata.

Personalmente, per introdurre il tema, avevo in mente due riferimenti d'ordine letterario.

Il primo mi è fornito da Bruce Chatwin nel suo *Le vie dei canti* (1987): il libro racconta la storia di Arkady, un emigrato russo che in Australia lavora per una società che sta progettando un raccordo ferroviario tra le città di Alice Springs e Darwin, su una distanza di oltre 500 chilometri. Arkady ha l'incarico, per conto di questa società, di disegnare una mappa dei luoghi sacri aborigeni, una carta che rintracci i sentieri invisibili detti "piste del sogno" oppure "vie dei canti". Le piste sono nate dalla narrazione di leggendarie creature totemiche che hanno percorso il continente 'cantando' il nome di ogni cosa che incontravano: animali, piante, rocce...

Queste piste attraversano in lungo e in largo il Paese e sfidano la perizia di un ingegnere ferroviario, il quale ha dato la sua parola d'onore che la linea ferroviaria non avrebbe 'tagliato' le tracce delle piste aborigene.

Questo modello letterario e antropologico per affrontare il tema della visione delle cose, di una "visione a distanza", è interessante, perché mette in evidenza una serie di dati che nella nostra società, sedicente avanzata, sono scomparsi impoverendone le funzioni. L'esempio presentato da Chatwin è quello del conflitto con una filosofia nata dalla terra, formata sul territorio attraverso un'iconografia sacra che ha i propri miti e non può essere irrisa, per non dire ferita poiché per gli indigeni, ci dice l'autore, ferire la terra significa ferire sé stessi. La terra deve rimanere intatta, il che non significa che non debba ricevere forma dalla mano dell'uomo; ma una forma che deve tener conto di una serie di funzioni mitiche affinché le funzioni stesse restino 'intatte', cioè leggibili o decifrabili per l'appunto da linguaggi antropologici. Tenerne conto è una forma di rispetto dovuto agli abitanti di un luogo. E le 'piste' sono delle specie di carte che permettono, dicono gli aborigeni, di trovare la strada.

Gli aborigeni individuano infatti il proprio cammino grazie all'esistenza di una tradizione ancestrale nella quale gli antenati avevano disperso sulle proprie tracce una serie di 'parole' o di "note musicali"; da cui la denominazione di "vie dei canti". Dunque una frase musicale, ci dice l'autore, è il riferimento a oggetti e luoghi posti lungo "corridoi di transito" e le strofe del 'canto' di qualcuno costituiscono atto di possesso di un territorio. Ciò che questa persona non può fare è sbarazzarsene, per esempio con una vendita.

Il libro si chiude con il racconto di Limpy, aborigeno ospitato sull'auto di Arkady, che è inquieto perché la macchina su cui si trova attraversa una di queste "vie dei canti" e, viaggiando a 60 chilometri l'ora, non gli permette di recitare quei 'canti' al ritmo desiderato; finché Arkady non comprende, rallenta e permette a Limpy di dare corso alla sua recitazione a passo d'uomo, secondo le indicazioni degli antenati.

Quest'ultima metafora ci pone in conflitto con la nostra società dei media che, presa nella spirale della velocità dell'informazione, non ha più tempo da dedicare a una ricerca fondamentale sui temi che tratta. Perché in affari il tempo è denaro.

Un altro modello potrebbe essere quello dell'informazione priva di vissuto, come ce la descrive Alessandro Baricco tramite il personaggio di *Novecento* (1996). Questo monologo descrive la vita di una persona che vive su un transatlantico, dove è nata, senza mai aver messo piede sulla terraferma, e che, grazie a un'intelligenza superiore alla media, a una capacità inventiva notevole e a una curiosità acuta (interroga continuamente i passeggeri durante le traversate atlantiche) arriva a descrivere un tramonto sul Pont-Neuf di Parigi, inserendovi particolari sorprendenti per una persona che non ha mai visto la capitale francese. Senza aver mai visto il mondo, ci dice l'autore, lo andava spiando da ventisette anni.

Nella pratica quotidiana prevale una forma intermedia tra Chatwin e Baricco: vedere da lontano, conoscere senza aver visto, sapendo che cosa ci piacerebbe trovare. Partendo da questa pratica si trova ciò che si è immaginato di trovare e quindi si rafforza la propria prospettiva culturale che corrisponde a quella delle proprie attese. La difficoltà di questa posizione sta nel farla corrispondere ai segni sottili e invisibili lasciati da una cultura come quella degli aborigeni, raccoglierli e accordarli con una cultura "vista da lontano" e trasmettere il tutto a un pubblico che crediamo professionalmente curioso e interessato all'attualità che si svolge al di là delle frontiere abituali in cui la cultura occidentale si è rinchiusa. Hong Kong (H.K) e Kuala Lumpur (K.L.) sono state scelte e pensate seguendo questa ottica.

Seen from a distance: HK + KL

The topic might sound somewhat more literary, poetical or metaphorical, than relevant to the fields habitually covered by Domus. *It should suggest the avenues to be explored through an insight revealed by distance, extracted from its real context to arrive at an imaginary vision. Seeing from a distance might be taken to mean skimming over a place, in the belief that the pivotal signs of its past have been perceived. Instead, more often its depths and historical strata need to be pen-etrated, which is possible only by means of an interpretation with its real foundations in anthropology. Indeed, if a site is to be truly examined, it is necessary to delve into the mysteries and myths used by its inhabitants to weave their links with the land and to out down their cultural roots.*

Personally, by way of an introduction to this subject, I had in mind two literary references.

The first is provided by Bruce Chatwin's book, The Songlines *(1987): the story of Arkady, a Russian emigrant in Australia employed by a company which is planning a rail link between Alice Springs and Darwin, a distance of over 500 kilometres. Arkady is appointed to draw a map of Aboriginal sacred places, indicating invisible paths called "dream roads" or 'songlines'. These trails originated from tales of legendary totemic creatures which during their travels across the continent were accustomed to chant the names of everything they encountered: animals, plants, rocks and so on. Running the length and breadth of the country, these lines pose a challenge to the expertise of a railway engineer who has given his word of honour that the railway would not 'cut' any such Aboriginal routes.*

This literary and anthropological model for treating the vision of things seen from a distance is an interesting one. For it points up a number of situations which, in our so-called advanced society, have vanished, to the detriment of its functions. The example given by Chatwin is that of the conflict with a philosophy born of the earth and moulded into a territory by a sacred iconography and its myths. That iconography cannot be derided or hurt, since for the natives of this territory, the author tells us, to wound the land is to wound oneself. The land must stay intact, which does not mean that it cannot receive form from the hand of man; a form that has to reckon with mythic functions to make sure the functions themselves remain 'intact': legible or decipherable precisely by anthropological languages. And the 'lines' are maps of a sort, which, the Aborigines say, enable people to find their way.

The Aborigines recognize their way through the existence of an ancestral tradition, in which their nomadic forbears scattered trails of 'words' or "musical notes" during their travels. Hence the 'songlines'. So a musical phrase, the author says, is a reference to objects and places situated along "transit corridors"; and the verses of a 'song' sung by a person constitute an act of possession of land. What that person cannot do is to discard the songline, for example by selling the land.

The book closes with the story of Limpy, an Aboriginal who is given a lift in Arkady's car. Limpy is uneasy because the car happens to cross one of these 'songlines'. But as it is travelling at 60 km per hour, he is prevented from singing the necessary 'songs' at the prescribed speed. Eventually Arkady understands his problem and slows down, so that Limpy can sing at a walking pace, as indicated by his ancestors. This last metaphor clashes with our own media society, so caught up in its whirling spiral of information that it has no more time to devote to fundamental research into the subjects it is concerned with. In business time is money.

Another model might be that of information acquired without experience, as described by Alessandro Baricco through the character in Novecento *(1996). This monologue describes the life of a person who was born and has always lived on a transatlantic liner. Without ever having set foot on terra firma, thanks to a higher than average intelligence, an inventive flair and an acute curiosity (he spends his time questioning passengers during Atlantic crossings), he is able to describe a sunset on the Pont-Neuf in Paris, complete with surprising details for someone who has never seen the French capital. Without ever having seen the world, the author tells us, he had been spying on it for twenty-seven years.*

In everyday practice, an intermediate form prevails between Chatwin and Baricco: and it is that of seeing from a distance, of knowing without having seen, of knowing what we would like to find. We start out from this practice to find what we had imagined we would find, thereby reinforcing our cultural perspective to make it meet our expectations. The difficulty of this position is getting it to match the subtle and invisible signs left by a culture like that of the Aborigines. The signs have to be picked up and brought into line with a culture "seen from a distance", which also has to be passed on to a public. We believe that public to be professionally curious and interested in events happening beyond the habitual frontiers in which western culture has enclosed itself. Hong Kong (H.K.) and Kuala Lumpur (K.L.) were chosen and considered in this light.



70 angels on the façade

Nuovo Piccolo Teatro

Milano, 1-2-3 December 1998

Robert Wilson for the 70th anniversary of *Domus*









August, '98: workshop at Watermill, N.Y. Above, Bob Wilson with François Burkhardt and the publisher of *Domus* Giovanna Mazzocchi.



The staff at work on "70 angels on the façade". The costumier is Jacques Reynaud, the scenographer Peter Bottazzi.



Giovanna Mazzocchi and Lisa Ponti.



Wilson with the producer Elisabetta Di Mambro, from Change Performing Arts.



Bob Wilson with Orio Buffo, François Burkhardt and Luigi Spinelli.

Photographs by Ramak Fazel

Cosa nascondono quei monumenti alla Tecnica? *What do these monuments to Technology hide?*

Emilio Tadini



FOTO AGLAIA KONRAD

La macchina di ogni grande architettura ci sembra predisposta non soltanto in modo da rispondere ad alcune funzioni pratiche e ad alcune circostanziate funzioni celebrative, ma anche in modo da produrre ciò che si mostra come un vero e proprio eccesso di simbolico.

Questo percepibile eccesso di simbolico prodotto da ogni grande architettura tende oggettivamente a funzionare manifestando in una sintesi imponente la fisionomia, il senso, i valori di una cultura. E dunque a giustificarne la volontà di egemonia. A portare testimonianza dei suoi diritti – e del suo Diritto. Nello spazio e nel tempo.

Come nell'Italia del sud il tempio celebra l'egemonia della cultura greca, così in Oriente la città verticale – la 'foresta' di grattacieli – celebra l'egemonia della cultura occidentale.

Oggi, nelle grandi città dell'Oriente, la figura inevitabilmente monumentale di quell'architettura che noi si definisce 'moderna' manifesta, celebrandolo, il trionfo della cultura della Tecnica.

Nella cultura occidentale, la Tecnica sembra darsi come il ribaltamento e al tempo stesso come l'inveramento definitivo della metafisica. Il luogo alto dei valori è interamente occupato dai valori della Tecnica. La teoria si risolve in pratica. E in questa risoluzione si fa calcolo.

(Tra l'altro – e andando fatalmente al sodo: già oggi la Tecnica ci propone medicine sempre più potenti e il ricambio sempre più sicuro di organi vitali. Per domani, sembra prometterci un prolungamento decisivo della durata e della qualità della vita. Quanto al dopodomani, la Tecnica riavvalora in noi, nell'oscurità freneticamente abitata del nostro inconscio comune, la speranza delle speranze: la speranza di vincere materialmente la morte. Chi può resistere a una forza in grado di fare tali promesse?).

Quelli che la Tecnica mette a nostra disposizione sono valori rispetto ai quali i preesistenti "valori spirituali" sembrano regredire, sull'orizzonte alle nostre spalle, a meri sostituti simbolici, a illusioni consolatorie.

Il futuro della Tecnica si delinea sull'orizzonte davanti a noi con il profilo della Terra Promessa. Finalmente mantenuta.

La Tecnica li distribuisce a piene mani, questi valori materiali, questi valori alla portata di tutti i pensieri – di tutte le paure e le speranze – che da sempre infuriano come uragani sotterranei nel profondo di ogni collettività. E, in cambio di questa 'larghezza', di questa congenita generosità, la Tecnica si sente autorizzata ad avanzare il suo diritto a mettere in dubbio, e in crisi, le stesse esigenze dell'Etico. E, di conseguenza, del Diritto. Di ogni forza, insomma, che possa comunque contrastarla.

Nella cultura della Tecnica la domanda: "Si può fare, questo?" non può più voler dire: "È lecito fare questo?". Vuol dire soltanto: "È praticamente possibile fare questo?". Il Possibile prende il posto del Lecito. Una specie di rivoluzione copernicana (ma terrificante).

Che cosa diciamo quando diciamo che la figura architettonica e urbanistica di alcune grandi città orientali celebra monumentalmente il trionfo della cultura occidentale? Diciamo che la cultura della Tecnica sta impossessandosi del pianeta.

La Tecnica sembra aver spazzato via quel pensiero metafisico – o comunque quel pensiero che si muoveva nell'ambito della metafisica, intorno alla metafisica – su cui si basavano fino a ieri non soltanto la cultura occidentale ma l'intera cultura planetaria. A quanto sembra, la Tecnica sta procedendo a escludere ogni altro pensiero 'diverso' che le si pari davanti.

Gli artisti, e gli etnologi, ci hanno rappresentato e dimostrato che cultura occidentale non vuol dire cultura in assoluto. Ci hanno rappresentato e dimostrato la v erità che è nel cuore di tutte le altre culture. Ma la cultura della Tecnica, per come essa è, tende fatalmente a porsi come cultura in assoluto. E, paradossalmente, è proprio opponendosi in modo ugualmente radicale al senso di tutte le culture preesistenti che essa si qualifica come universale.

Si ha quasi l'impressione che tutti i fondamentalismi (e la diffusione della mistica orientale, e lo stesso fenomeno New Age) non siano altro che il tentativo estremo di opporre una resistenza, disperata, al potere imminente della cultura della Tecnica. A un potere che si intuisce schiacciante, irresistibile. Letteralmente fatale. Non per niente, in certi casi (come in Algeria) questi fenomeni si danno come manifestamente auto-distruttivi.

Non si vuol certo dire che l'Occidente abbia vinto su scala planetaria. È del tutto probabile che in un futuro non molto lontano grandi potenze dell'Oriente arrivino a imporre la loro egemonia all'intero pianeta. Ma sembra verosimile pensare che saranno in grado di farlo soltanto in quanto si saranno date senza riserve a quella cultura della Tecnica in cui consiste l'eredità dell'Occidente. Un'eredità intimamente terribile.

La Tecnica, potremmo dire, è 'empia' non per scelta perversa, ma in obbedienza a una specie di fatalità nuova: un 'destino' meccanico che è il prodotto di un sistema materiale nel suo spontaneo e inevitabile funzionamento.

La Tecnica è spietata – che vuol dire semplicemente *sine pietate* – perché non può che tendere, volta per volta, alla identificazione e alla soluzione di un problema specifico, atomico. E poi ciò che noi si chiama *pietas* è non solo incalcolabile, ma tale da scompaginare ogni calcolo.

Domus 808 Ottobre *October* '98

La Tecnica, potremmo dire, tende ad annettersi la totalità del mondo proprio frammentandolo. Analizzandolo. Dissezionandolo. Una anatomia a ciclo continuo.

La Tecnica fonda la sua propria totalità del mondo. E la mantiene facendone dipendere da sé stessa, saldamente, l'indefinito ampliamento. L'infinito aggiungersi di addendi in una 'somma' infinita. Che nell'ambito della Tecnica si dà appunto come l'unica forma di totalità possibile.

La Tecnica può soddisfare le nostre esigenze materiali. Ma non soltanto. Forse a causa di quella specie di assoluto che sembra lampeggiare nella stessa opacità della sua pratica, manifestandosi nella assoluta radicalità con cui essa mostra di poter affrontare ogni problema, la Tecnica ci appare in grado di soddisfare anche quelle che noi abbiamo sempre pensato come le nostre più 'alte' esigenze immateriali. Liberandole, in un certo senso. Portandole fuori del campo chiuso dello 'Spirito'. Mutandole finalmente in sé stesse.
La Tecnica si dà come macchina in grado di trasformare la disperazione in ragionevole attesa, la speranza in calcolo, l'utopia in progetto.

Le città verticali dell'Oriente sono un esempio perfetto della capacità propria della cultura della Tecnica di trasformare una struttura fatta per rispondere a esigenze materiali (in questo caso la necessità di tener conto del prezzo altissimo dei terreni da costruzione, ricorrendo quindi alla massima densità possibile) in una struttura che risponda perfettamente a esigenze simboliche.

Nella città della Tecnica si costruisce in grande. Un fatto interamente disposto nell'ordine del Materiale, del Pratico. Ma questa imponenza delle costruzioni non sembra fatta apposta per disporsi come figura simbolica?

Forse nessun'altra cultura come la cultura della Tecnica è stata dotata di una tale stupefacente capacità di passare direttamente e senza sforzo dal letterale al simbolico. Dallo storico, potremmo dire, al cosmologico. Un relais che funziona a velocità mai vista.
Un superconduttore che esclude anche la minima perdita.

Guardando una delle città verticali dell'oriente, non si ha addirittura la sensazione che la cultura della Tecnica ce la proponga come figura capitale di quello che potremmo chiamare il capovolgimento-inveramento della stessa Natura? Non ha forse l'aspetto, questa immensa cosa costruita, di uno straordinario 'paesaggio'?

Il fatto che le grandi città 'moderne' dell'Oriente non sembrino a nessuno, lì dove sono, fuori luogo, non sta forse a dimostrare che la Tecnica ci vince convincendoci?

The machinery of all great *architecture seems set not only to perform certain practical and certain circumstantiated celebratory functions, but also to produce what is shown as a veritable excess of the symbolic.*

This perceptible excess of the symbolic, produced by all great architecture, tends objectively to work by manifesting through an imposing synthesis the physiognomy, sense and values of a culture. And hence to justify its desire for hegemony. To bear witness to its rights – and to its Right. In space and in time.

Just as in southern Italy the temple celebrates the hegemony of Greek culture, so in the East the vertical city – the 'forest' of skyscrapers – celebrates the hegemony of western culture.

In the big cities of the East today, the inevitably monumental figure of architecture, defined by us as 'modern', manifests the triumph of the culture of Technology by celebrating it.

*In western culture, Technology seems to present itself as the reversal and at the same time as a definitive recognition of the truth of metaphysics.
The high place of values is entirely occupied by the values of Technology. Theory fades into practice, and in the process calculation occurs. (Amongst other things, and to get, inevitably, to the bottom of the matter: Technology today already offers ever more powerful medicines and ever safer transfers of vital organs. For the near future, it seems to promise a decisive extension of the duration and quality of life. As for the more distant future, Technology rekindles in us, in the frantically inhabited darkness of our common unconscious, the hope of hopes: the hope that we may materially defeat death. And who could resist a force capable of such promises?).*

The values made available by Technology are ones from which our pre-existent "spiritual values" seem to regress, on the horizon behind us, to mere symbolic substitutes – to consolatory illusions.

The future of Technology is outlined on the horizon in front of us in the shape of a Promised Land. At last maintained.

*Technology liberally distributes these values that are in reach of all thoughts – of all fears and hopes; values that have always raged like subterranean hurricanes in the depths of every collectivity.
And in exchange for this 'largesse', for this congenital generosity, Technology feels authorised to exercise its right to cast doubts upon, and to throw into crisis even the demands of Ethics.
And in consequence, of Rights. Of every force, in short, that may in any way go against it.*

*In the culture of Technology, the question: "Can this be done?" can no longer mean: "Is it permissible to do this?" It means only: "Is it practically possible to do this?". The Possible replaces the Permissible.
In a kind of Copernican (but terrifying) revolution.*

What are we saying when we say that the figure described by the architecture and planning of certain big eastern cities monumentally celebrates the triumph of western culture? We are saying that the culture of Technology is taking possession of the planet.

Technology seems to have swept away the metaphysical thought – or at any rate the thought that had moved in the sphere of metaphysics and around metaphysics – on which were based until recently not only western culture but all planetary culture. Technology, it would seem, is taking steps to exclude every other 'different' thought that may obstruct its path.

Artists, and ethnologists, have represented and demonstrated that western culture does not mean absolute culture. They have represented and demonstrated the truth that lies at the heart of all other cultures. But the culture of Technology, being the way it is, tends inevitably to set itself up as an absolute culture. Paradoxically moreover, it is precisely by contrasting in an equally radical way the sense of all pre-existent cultures that it qualifies itself as universal.

*One almost gets the impression that all fundamentalisms (the spread of eastern mysticism, and even of the New Age phenomenon) are simply an extreme attempt to put up a desperate resistance to the imminent power of Technological culture.
To a power intuitively sensed as crushing, irresistible. Literally fatal. Significantly, in some instances (as in Algeria) these phenomena appear manifestly self-destructive.*

I am certainly not going to say that the West has won on a planetary scale. It is highly probable that in a not too distant future, major eastern powers may impose their hegemony on the entire planet. But it seems realistic to suppose that they will succeed in doing so only inasmuch as they will have yielded unreservedly to that very culture of Technology which is embodied in the West's inheritance. An intimately awesome inheritance.

Technology, we might say, is 'pitiless' - not due to a perverse choice, but in obedience to a sort of new fatality: to a mechanical 'destiny' which is the product of a material system in its spontaneous and inevitable functioning.

Technology is pitiless – meaning simply sine pietate *– because it cannot but tend, on each new occasion, towards the identification and solution of a specific, atomic problem. Moreover, what we call pietas is not only incalculable, but liable to upset every calculation.*

Technology, we could say, tends to annexe the world's totality precisely by breaking it into fragments. Analysing it. Dissecting it. In a continuous cycle of anatomy.

Technology founds its own totality of the world. And maintains it by causing its indefinite enlargement to depend, solidly, on itself. By the infinite adding of addenda in an infinite 'sum'. Which in the sphere of Technology asserts itself precisely as the sole possible form of totality.

Technology can satisfy our material needs. But not only. Perhaps due to the absoluteness, so to speak, that seems to flash in the very opacity of its practice, manifested in the absolute radicalness with which it reveals its capacity to tackle any problem, Technology seems able to satisfy even what we have always thought of as our 'highest' immaterial requirements. By liberating them, in a sense. Bringing them out of the closed environment of the 'Spirit'. By changing them at last into themselves. Technology exists as a machine that can transform desperation into reasonable expectation, hope into calculation, utopia into design.

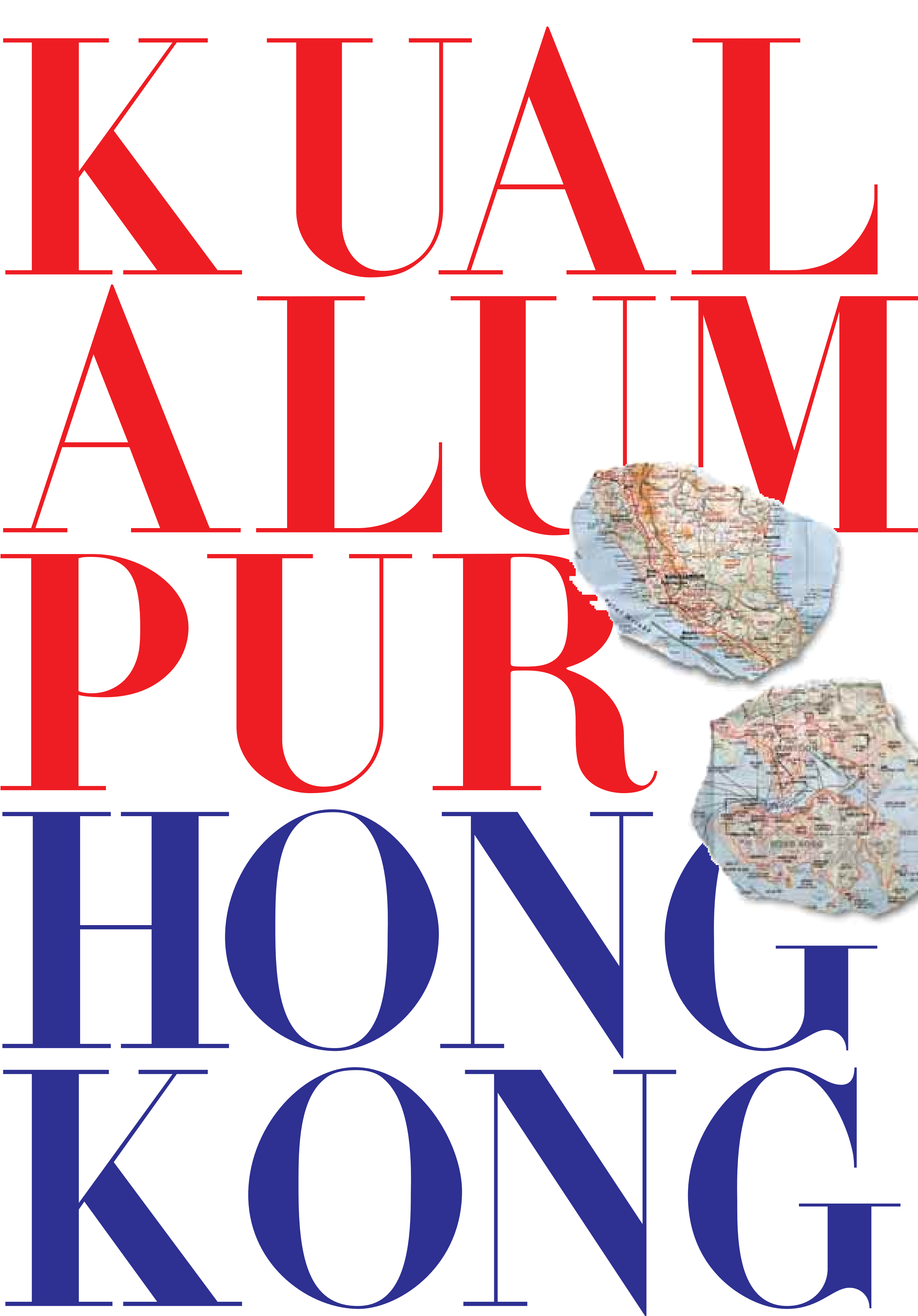
The vertical cities of the East are a perfect example of the capacity, typical of Technological culture, to transform a structure made to respond to material necessities (in this case the necessity to reckon with the exorbitant price of building land, hence by exploiting the highest possible density) into a structure perfectly compliant to symbolic needs.

In the city of Technology, construction occurs on a vast scale. A fact entirely swayed by the Material, the Practical. But doesn't the imposingness of these constructions seem designed expressly to represent a symbolic figure?

*Perhaps no culture more than that of Technology has been endowed with such an astounding ability to switch directly and effortlessly from the literal to the symbolic. From the historical, we might say, to the cosmological. In a relay operating at speeds never seen before.
A superconductor that rules out even the least loss.*

Looking at one of the vertical cities of the East, doesn't one even have the sensation that the culture of Technology has presented it as the capital figure of what might be called the reversal and the recognized truth of Nature itself? Does not this immense built thing perhaps resemble some sort of extraordinary 'landscape'?

Is not the fact that big 'modern' cities in the East are not felt by anybody to be out of place where they are, proof perhaps that Technology wins by convincing?



Più grande, più alto, più veloce, migliore: la trasformazione di Kuala Lumpur

Ramesh Kumar Biswas

KUALA LUMPUR

Capita che una città sia come una persona che, anche da adulta, non riesce ad abbandonare completamente le abitudini e gli schemi di comportamento dell'infanzia. Kuala Lumpur è una città di questo genere: fatti e persone ne replicano il passato in modi inattesi. Molti fenomeni apparentemente inesplicabili sono più facili da capire se li si legge come varianti della sua storia: fatto abbastanza sorprendente per un luogo che crede di avere solo un futuro.

La penisola di Malacca è da sempre punto di incrocio e di incontro di avventurieri, soldati di ventura, folli geniali e romantici. Mercanti indiani, arabi e dell'Asia settentrionale, cercatori di stagno cinesi e di Ceylon, marinai e soldati europei hanno portato con sé le loro culture, le loro religioni e le loro architetture, trapiantandole nell'umida atmosfera tropicale impregnata dell'aroma delle spezie e della pioggia, e le hanno viste crescere in forme bizzarre.

Oggi si assiste a un processo di integrazione culturale analogo, in una città che era multiculturale secoli prima che questa espressione venisse di moda. La città – fatto curioso – non esisteva prima del 1857, quando un piccolo insediamento di cercatori di stagno venne stabilito alla confluenza di due corsi d'acqua e non smise più di crescere (Kuala Lumpur significa "delta fluviale fangoso"; i suoi abitanti la chiamano KL, pronunciando: kei/el). Palazzi interi vennero smantellati, trasferiti e ricostruiti nella nuova capitale, preannuncio degli apporti architettonici odierni. I ruoli dei vari gruppi etnici nell'edificazione della città da allora non sono cambiati granché, ma dopo i gravi disordini del 1969 il tema della razza è ufficialmente tabù. Per comprendere oggettivamente la forma che la città ha preso, tuttavia, è necessario dedicare attenzione ai suoi tre motori: la politica finanziaria, la razza e l'immagine.

La benedizione e la maledizione di Kuala Lumpur, capitale di un Paese relativamente ricco, dotato di immense risorse naturali e di progredite industrie elettroniche, è stata la sua pressoché costante crescita economica, interrotta solo dalla seconda guerra mondiale, dalla recessione della metà degli anni '80 e dalla crisi attuale. La città è sempre stata un cantiere permanente: insegue, ruggisce e sbrana tutto quello che trova sulla sua strada come un animale da preda. Edifici familiari vengono demoliti nello spazio di una notte (agli immobiliaristi malesiani piace lavorare di notte, specialmente se le autorizzazioni non sono state concesse). Intere vie spariscono nel giro di pochi mesi per essere sostituite da nuovi, poco convincenti complessi. La storia e la conservazione sono le prime vittime di un dinamismo sbrigativo e permissivo, nel quale ogni forza cittadina cerca di affermarsi senza riguardi per il bene comune.

La maggior parte delle torri per uffici è investimento meramente speculativo, mezzo per convertire profitti commerciali in investimenti immobiliari. Dato che fino a poco fa i prezzi degli immobili sono stati costantemente in crescita, l'incremento di valore di un immobile come potenziale capitale di realizzo o come beneficio collaterale in relazione al rinnovo dei contratti d'affitto lo rende redditizio anche se rimane per la maggior parte vuoto. Per di più le iniziative intese ad allargare la partecipazione economica dei malesiani hanno portato alla costituzione di parecchie nuove aziende, banche e società di gestione, ciascuna delle quali deve possedere il proprio grattacielo in centro, anche se occupa solo pochi piani dell'edificio. Il settore imprenditoriale regionale a controllo asiatico e cinese investe in grandi centri commerciali, alberghi e torri residenziali.

Ma naturalmente dietro l'edificazione di tutti questi nuovi grattacieli c'è una terza ragione: il prestigio. Certe città sentono il bisogno di provare di essere capaci di grandi cose. Per compensare le umiliazioni dell'epoca colonialista e neocolonialista oggi tutto deve essere più grande e migliore che in Occidente. In questa scala di valori non conta molto se un edificio rifletta o sviluppi lo stile indigeno. Deve parlare il linguaggio dell'Occidente, solo più grandioso. KL è piena di progetti sovraccarichi di superlativi. La corsa è partita con l'erezione, in centro, della grande asta da bandiera alta 175 metri. Può darsi che la bandiera nazionale abbia un posto speciale nella mitologia di Paesi giovani e multietnici come gli Stati Uniti e la Malesia, ma appena tutti si resero conto che l'intimidatoria asta nordcoreana, appena a nord della frontiera con la Corea del Sud, era anche più alta, si dovette trovare un nuovo simbolo per KL.

La politica consistente nell'erigere progetti prestigiosi per promuovere l'immagine della città ha ovviamente avuto successo. Chiunque sia collegato a una parabola satellitare ha sentito parlare della più alta coppia di grattacieli del mondo. Le cifre sono stupefacenti: 98 piani e 450 metri di altezza, con 180.000 metri quadrati di uffici per ciascuna torre, ascensori a due piani appositamente progettati e servizi pressoché totalmente computerizzati sono alcune delle caratteristiche del progetto, che domina il panorama per decine di chilometri intorno. A dispetto di tutte le voci che gli sono sorte attorno (è vero che una delle due torri si è inclinata durante la costruzione o si è trattato solo di una 'deviazione', come l'hanno descritta i costruttori?) i cittadini di KL sono ovviamente fieri che la International High Rise Building Commission (la commissione internazionale per gli edifici di grande altezza) lo abbia dichiarato ufficialmente più alto della Sears Tower di Chicago. Dopo tutto è meglio avere i grattacieli più alti del mondo piuttosto che soltanto la seconda più alta asta da bandiera.

La città sta ancora cercando il proprio posto nel mondo, e i progetti grandiosi sono una strategia adottata da sempre anche dalle città europee allo scopo di affermarsi in un mondo competitivo. Il nuovo mega aeroporto, concepito da Kisho Kurokawa come simbiosi di natura e tecnologia, non è soltanto situato in una foresta pluviale. Include anche in un atrio un simbolico ma efficacissimo frammento di foresta pluviale, a titolo di metafora del Paese tropicale. Non voglio tormentare il lettore con tutte le astronomiche cifre riguardanti i voli e passeggeri annui, ma Kurokawa ha probabilmente ragione quando pensa che l'aeroporto sia l'edificio che dà l'immagine a una città. L'aeroporto di Singapore, per esempio, normalmente ritenuto il migliore del mondo, è un'adeguata rappresentazione della città: sterile, perfetto e noioso. L'aeroporto di Kurokawa e i grattacieli gemelli di Pelli hanno da tempo sostituito la vecchia stazione ferroviaria in stile neo-orientale di KL come simbolo della città sui calendari della Malaysian Airlines. Sono icone identificabili di potere economico e di volontà di successo. Il visitatore può anche avere l'impressione che l'aspetto più tipico della città siano i quotidiani ingorghi stradali di questo "parcheggio dell'Oriente", ma resta il fatto che il successo di progetti di prestigio e lo sviluppo inadeguato delle infrastrutture e dei servizi pubblici riflettono entrambi la realtà di KL. È comunque affascinante osservare come questi status symbol vengano fatti propri dalla cittadinanza, come una vita quotidiana malesiana profondamente locale si sviluppi negli spazi compresi tra gli inserimenti di strutture ipertecnologiche e pianificate.

In che cosa Kuala Lumpur differisce da altre città del sud-est asiatico? La differenza ovvia sta nel fatto che certe architetture sono molto migliori di quelle di Bangkok, Giacarta o Manila. Perché? È questione di collegamenti internazionali. La ricchezza dell'alta borghesia, l'importanza attribuita a una buona formazione professionale e forti motivazioni ideologiche hanno spinto molti malesiani ad andare a studiare in buone facoltà d'architettura europee, australiane e statunitensi, in cui spesso sono stati gli studenti migliori. Diversamente da quanto hanno fatto gli studenti di altri Paesi in via di sviluppo non sono rimasti in Occidente. Il boom economico e la crescente diversità culturale e politica li hanno indotti a ritornare in Malesia, dove hanno avuto occasione, molto presto nella loro carriera, di costruire grandi progetti. Inoltre hanno dato lavoro a bravi compagni di studi e ad amici stranieri che volevano sfuggire alle relativamente lente economie occidentali. Lo stretto collegamento con la scena internazionale ha nutrito una generazione creativa di architetti che sta integrando le tematiche climatiche e culturali locali con un linguaggio internazionale.

Kuala Lumpur è insomma, nonostante le gravi lacune infrastrutturali, una città affascinante da veder crescere. Anche gli scettici non possono fare a meno di essere contagiati dall'ottimismo e dal dinamismo della città. Si tratta indubbiamente di una città piacevole, dotata di interessanti aspetti tradizionali e di alcune particolarità nuove. Per bizzarre e discutibili che siano, certe strutture possiedono un fervore vitale e un dinamismo da cui molte compiaciute città europee piene di sé potrebbero imparare. La città si rinnova continuamente e non si farà prostrare dall'attuale crisi. Negli anni a venire, da Kuala Lumpur possiamo continuare ad aspettarci delle sorprese.



FOTO *PHOTO* VITO REDAELLI

Bigger, higher, faster, better: Kuala Lumpur's transformation

A city can be like *a person, who, even as an adult, cannot entirely give up the habits or patterns of behaviour of childhood. Kuala Lumpur is such a city, where events and people repeat its past in ways that are unexpected. Many seemingly inexplicable phenomena are easier to understand as variations of events in its history, surprisingly often for a place that believes it has no past, only a future.*

The peninsula of Malaya has been a perpetual crossroads and meeting place for adventurers, soldiers of fortune, mad geniuses and romantics. Merchants from India, North Asia and Arabia, tin miners from China and Ceylon, sailors and soldiers from Europe brought their cultures, their foods, their religions and their architectures with them, planted them in the humid, tropical air pregnant with the aroma of spices and rain, and watched them grow into strange forms. One can observe a similar process of cultural integration today, in a city that was multicultural centuries before that phrase became fashionable. Astonishingly, the city did not exist until 1857, when a small tin-mining settlement was built at the confluence of two rivers and never looked back (Kuala Lumpur means "muddy river delta"; it is referred to by its inhabitants as KL, pronounced ke-el). Entire palaces were dismantled, moved to and rebuilt in the new capital, a precursor of the architectural imports of today. The roles that the different ethnic groups play in the building of the city have not changed dramatically since then, but after the terrible riots of 1969 the subject of race is officially taboo. To objectively understand the form that the city has taken, however, it is necessary to look at its three main motors: the politics of money, race and image.

The blessing and the curse of Kuala Lumpur, as the capital of a relatively rich country with immense natural resources and advanced electronic industries, has been its almost constant economic growth, interrupted only by the Second World War, the recession of the mid-1980s and the present crisis. The city has been a permanent building site as long as anyone can remember - it hunts, roars and swallows anything in its way like an animal of prey. Familiar buildings are demolished overnight (Malaysian developers love to work at night, especially if building permissions have not been granted). Entire streets disappear in the course of a few months to be replaced by baffling new complexes. History and conservation are the first victims of a forward-looking, "can do" dynamism, where each force in the city is trying to assert itself regardless of the common good.

Most of the office towers are purely speculative investments, means of converting profits from commodity trade into fixed assets. As property prices have been constantly rising until recently, the increased value of a building as potential sale capital or as collateral for new loans makes it profitable even if it is largely empty. Additionally, economic policies designed to increase the economic participation of the Malay population have resulted the creation of several new firms, banks and agencies, each of which has to have its own tower block in the center, even if it only occupies a few floors of the building. The regional Asian and Chinese-controlled business sector invests in vast shopping centers, hotels and high-rise housing.

But of course there is a third reason behind the building of all these new towers: prestige. Certain cities feel the need to prove that they are capable of great things, especially if they are young or want to overcome setbacks of the past. To make up for the humiliations of the colonial and the neocolonial era everything now has to be bigger and better than in the West. It does not count much in this value system when a building reflects or develops the indigenous style. It has to be in the language of the West, but as grandiose as possible. KL is full of projects loaded with superlatives. The race started with the erection of the huge 175 metre high flagpole in the center. It may be that the national flag holds a special place in the mythology of young, multi-ethnic nations such as the USA and Malaysia, but as soon as everybody realised that the intimidating North Korean flagpole, just north of the border of South Korea, was even taller, a new symbol had to be found for KL.

The policy of erecting prestige projects to make the city well known has obviously succeeded. There is hardly anyone wired to a satellite dish who has not heard of the tallest twin towers in the world. The statistics are overwhelming: 98 storeys and 450 metres tall, with 180.000 square metres per office tower, specially designed two-storeyed lifts and highly computerised operations being some of the characteristics of this project that dominates everything for tens of kilometres around. In spite of all the rumours surrounding it (was one of the towers leaning during construction or just 'deviating', as the builders described it?) the citizens of KL are obviously proud that the International High Rise Building Commission officially declared it to be taller than the Sears Tower in Chicago. After all, it is nicer to have the tallest towers in the world than merely the second-tallest flagpole.

The city is still searching for its place on the globe, and grand projects are a strategy that have always been used by European cities, too, to assert themselves in a competitive world. The new mega-airport, conceived by Kisho Kurokawa to be a symbiosis of nature and technology, is not merely situated within a rain forest. It also has a token, but highly effective bit of decorative rain forest in an atrium within it, intended to symbolize the tropical country. I don't want to torture the reader with all the astronomical figures about flights and passengers per year, but Kurokawa is probably correct in his assumption that an airport is an image-giving building for the city. Singapore's airport, for example, regularly evaluated as the best in the world, is an appropriate representation of that city – sterile, clean, perfect and boring. Kurokawa's airport and Pelli's twin towers have long replaced KL's old neo-oriental style railway station as a symbol of the city on the calendars of Malaysian Airlines. They are identifiable icons of economic power and the will to succeed. The visitor may well have the impression that it is the daily traffic jam in this "Parking Lot of the East" that is more typical of the city, but the fact is that the success of prestige projects and the undeniably inadequate development of infrastructure and public amenities both reflect the reality of KL. It is nevertheless fascinating to observe how these status symbols are appropriated by the public mind and body, how an intensely local, Malaysian everyday life evolves in the spaces between the highly technoid, planned, implanted structures.

How does Kuala Lumpur differ from other South-East Asian cities? The obvious difference is that some of the architecture is much better than in Bangkok, Jakarta or Manila. Why is this the case? It's the global connection. The wealth of the upper class and the importance given to a good education led many Malaysians to study in good schools of architecture in Europe, Australia and the USA, where they were frequently the best students. Unlike students from other developing countries they did not stay in the West. The economic boom and the increasing cultural and political diversity attracted them back to Malaysia, where they had the opportunity to build huge projects very early in their careers. Moreover, they employed talented fellow graduates and friends from abroad who wanted to escape the relatively slow Western economies. The close connection to the international scene has bred a creative generation of architects that is combining local climatic and cultural concerns with international architectonic languages.

Kuala Lumpur is ultimately, in spite of severe infrastructural deficits, a fascinating city to watch growing. Even a sceptic cannot help but be infected by the optimism and motion in the city. It is definitely an open, friendly city with interesting old aspects and several new facets. Bizzare and questionable though some of the structures may be, they possess a bubbling life and dynamism that many a smug, self-satisfied European city could learn from. The city is constantly renewing itself and will not let the present crisis keep it down. We can continue to expect surprises from Kuala Lumpur in the years to come.



Kisho
Kurokawa

Kuala Lumpur



Testo di Sebastiano Brandolini
Fotografie di Tomio Ohashi

Text by Sebastiano Brandolini
Photographs by Tomio Ohashi

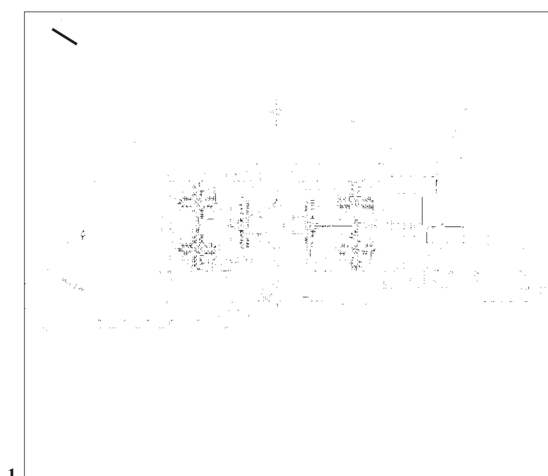
Aeroporto internazionale, Kuala Lumpur, Malesia

Kuala Lumpur International Airport, Malaysia

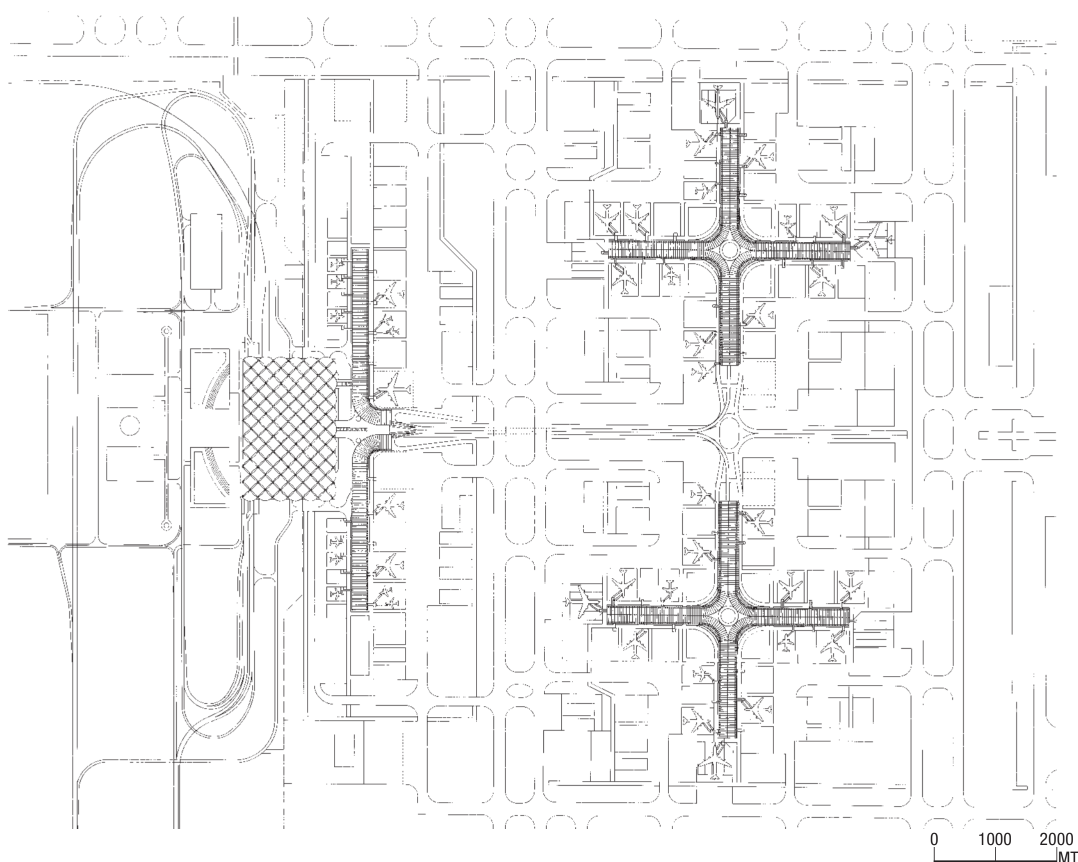
Consorzio di progettazione: Pacific Consultants International, Kisho Kurokawa Architect & Associates, Akitek Jururancang Sdn. Bhd., Ranhill Bersekutu Sdn. Bhd., Sepakat Seita Perunding Sdn. Bhd.

Design consortium: Pacific Consultants International, Kisho Kurokawa Architect & Associates, Akitek Jururancang Sdn. Bhd., Ranhill Bersekutu Sdn. Bhd., Sepakat Seita Perunding Sdn. Bhd.

Il programma: un grande aeroporto per la penisola della Malesia, in grado di competere con quello di Singapore, circa trecento chilometri più a sud, e di recuperare quell'identità nazionale andata perduta durante l'ultima corsa alla modernizzazione. Inoltre: un aeroporto capace di quadruplicarsi nel prossimo mezzo secolo, e che contenesse l'idea di crescita fin dal suo concepimento. Un programma che per ambizione e ideologia calza alla perfezione le teorie del suo progettista Kisho Kurokawa, estroso e inquieto architetto giapponese, cultore di contrasti e di sovrapposizioni, e filosofo del pensiero della simbiosi: "Dall'età della macchina all'età della vita", questo il suo motto.
L'aeroporto è solitamente pensato come luogo di passaggio dei grandi numeri di persone che usano volare per turismo, che si tratti di affari o di villeggiatura; recentemente, è divenuto vieppiù minimale e simile alla linea dell'orizzonte, imitando in modo astratto la leggerezza del volo, la luce celeste, e sfidando la forza gravitazionale. Ma Kurokawa, col fare dissacratorio che lo ha contraddistinto fin dai tempi di Team X, ha voluto ribaltare la questione, e fare dell'aeroporto un luogo terreno: arricchendone l'immagine, contaminandola, appesantendola, al limite anche volgarizzandola. Già i primi schizzi per il KLIA (Kuala Lumpur International Airport) descrivevano un'idea stratificata, fatta di pezzi singoli affiancati che si sommavano ma senza integrarsi. Pulire e distillare il progetto non sembrano essere mai stati una preoccupazione o un obiettivo di Kurokawa; che anzi coltiva la complessità fino a farla divenire ricercatezza; per lui l'aeroporto non è più un diagramma di flussi di persone, bagagli e mezzi di trasporto, ma una sequenza di spazi interni ed esterni formalmente caratterizzati, ciascuno con sue strutture, decorazioni e coperture.
Sono tre gli edifici che compongono l'aeroporto nella sua attuale configurazione. Arrivando da terra, il Main Terminal Building (MTB) si nasconde a ridosso di uno schermo composto da edifici di supporto (parcheggi e alberghi in parte già realizzati su progetti di altri, di mediocre qualità), che lo rendono di fatto invisibile; al piano superiore del Terminal, la hall delle partenze è raggiungibile dai parcheggi, dalla strada o dalla ferrovia (non ancora realizzata); al piano inferiore si trova la hall degli arrivi. Oltre il MTB, si trova il Contact Pier (CP), deputato ai voli di breve percorrenza e al traffico locale. Infine, tramite un trenino, si raggiunge il Satellite, a forma di croce. In futuro un secondo Satellite porterà a quarantacinque l'attuale capacità di ventotto milioni passeggeri/anno. Raddoppiando poi specularmente l'intero aeroporto, la capacità salirà a ottantacinque milioni, su un'area totale di 10x10 chilometri.
I percorsi riservati ai passeggeri sono abbastanza tradizionali. Nel MTB, che è un grande shed con maglia quadrata di 38,4 metri, è stato spazialmente privilegiato il flusso di partenza rispetto a quello di arrivo, in verità piuttosto ridotto; i due flussi avrebbero potuto interpenetrarsi maggiormente, con reciproco vantaggio. Nel Contact Pier e nel Satellite, che sono organizzati in linea, i due flussi si accavallano con successo, anche dove i voli



1



2

1 Planimetria del progetto complessivo. Con questa configurazione si presenterà in futuro l'aeroporto quando raddoppierà specularmente le strutture attuali.
2 Planimetria generale nella prima fase di costruzione. Oltre al Main Terminal Building (con pianta rettangolare) e al Contact Pier formato da due lunghe ali simmetriche finora è stato realizzato solo uno dei due Satelliti a croce.
Sul risvolto: veduta assiale da est verso la torre di controllo.

1 *Overall site plan. In future the airport will take on this configuration when it doubles the current facilities by constructing their mirror-image.*
2 *Site plan of the first stage. Besides the rectangular Main Terminal Building and the Contact Pier with two long symmetrical wings only one of the cross-shaped Satellites has been erected.*
Overleaf: axial view from the east towards the control tower.



4

4 Particolare del corpo di fabbrica principale. Sullo sfondo il Satellite.
5 Veduta aerea del complesso. Accanto al Main Terminal Building con copertura a cupole è disposto il Contact Pier riservato al traffico locale e ai voli di breve percorrenza.
6 Veduta di dettaglio della struttura a colonne e volte.
7 La corte tra il Main Terminal Building e il Contact Pier fittamente piantumata. La natura è stata chiamata a giocare un ruolo forte all'interno dell'aeroporto che è tuttora circondato da una foresta equatoriale.

4 Main building detail. The Satellite is in the background.
5 Bird's-eye view of the complex. The Contact Pier for local traffic and short flights is next to the domed Main Terminal Building.
6 Detail of the column and vault structure.
7 The densely-planted courtyard between the Main Terminal Building and the Contact Pier. Nature plays a lead part inside the airfield which is still surrounded by a tropical forest.



6

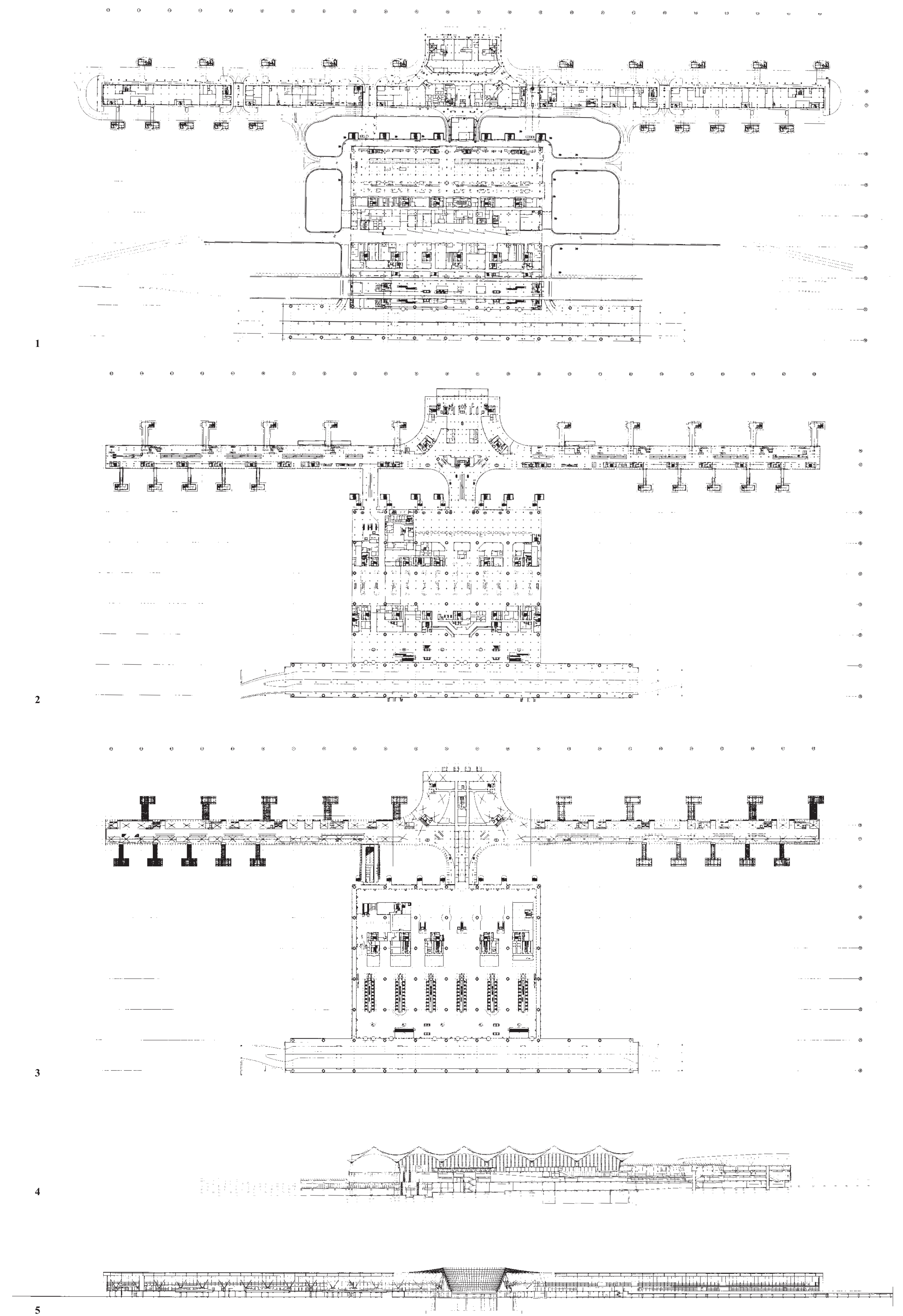


7



5




1
2
3
4
5

1-3 Piante del piano terra, del terzo e del quinto livello del blocco principale.
4 Sezione trasversale del Main Terminal Building.
5 Sezione del Satellite.
6, 7, 9 Dettagli delle coperture del Main Terminal Building. La grande struttura a shed si sviluppa su una maglia quadrata di 38,4 metri ed è sostenuta da imponenti colonne a tronco di cono.
8 Scorcio del fronte est del Contact Pier.

1-3 *Ground, third and fifth level plans of the Main Terminal.*
4 *Transverse section through the Main Terminal Building.*
5 *Section through the Satellite.*
6, 7, 9 *Details of the Main Terminal Building roof. The great saw-tooth structure has a square module of 38.4 meters and is supported by imposing truncated-cone columns.*
8 *Detailed view of east front of the Contact Pier.*

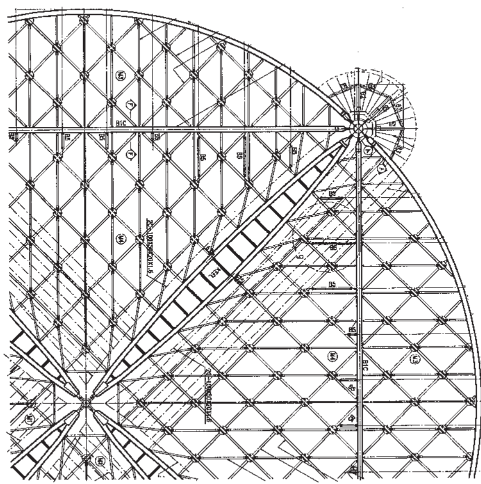

6


7

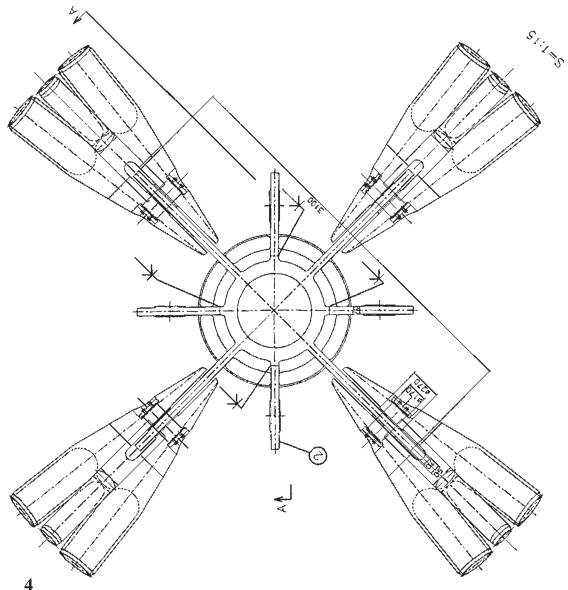

8


9

domestici e internazionali occupano piani diversi. I visitatori, che in Malesia accorrono numerosi a dare il benvenuto o l'addio ai loro amici e parenti, attraversano il MTB e il CP e arrivano nel cuore dell'aeroporto, ottenendo una veduta spettacolare sulle piste.
Nei suoi progetti Kurokawa esprime la sua filosofica convinzione che biologia, architettura e cultura siano espressioni del medesimo fenomeno, e che la geometria sia il loro collante. Nei suoi testi egli parla di frattali, simboli, onde, tradizioni e tecnologie invisibili, e disquisisce di astrazione, frammentazione, discontinuità, ecologia, riuso e asimmetria. L'architettura deve riflettere il mondo in cui viviamo e diventare una sintesi di tutte le culture sulla terra: questa è la sua risposta progettuale alla globalizzazione. A Kuala Lumpur Kurokawa disegna un aeroporto per il mondo, ma utilizza frammenti dell'architettura indigena della Malesia: ci racconta che tramite lo stile dell'architettura è possibile mediare tra lo stile del passato e la vita del futuro. Scolpisce totem e scava spazi con bravura e perfetta padronanza; con gestualità li attrezza, li trasforma in figure, ne esagera le proporzioni, li modella con forza plastica. Continuamente egli sollecita e stimola i nostri sensi; non c'è riposo in questa sua ricerca impaziente, il nostro occhio viene trascinato più che accompagnato a trovare e comprendere la metamorfosi biologica delle cose.
Anche se la pianta attuale e i suoi futuri specchiamenti seguono uno schema simmetrico, la nostra percezione non viene controllata dalla simmetria. Nella hall delle partenze grandiose piramidi paraboliche formano la copertura: qui le vedute migliori sono quelle incrociate che seguono le diagonali a 45°: percorsi a zig zag si snodano a perdita d'occhio tra i pilastri a tronco di cono, e la loro profondità ci inganna come se ci trovassimo attirati dal vortice di un'illusione ottica. Nel Contact Pier e nel Satellite la struttura lineare è invece disassata rispetto alla mezzeria e si contorce con le sue ramificazioni a sorreggere la copertura, che si dispone obliqua. Stiamo attraversando la metafora di una foresta architettonica, dove germogli spuntano dal pavimento, altri crescono fino a reggere il cielo stellato (le lampadine sono disposte in modo casuale), squarci di luce piovono dall'alto, e i soffitti sono come fronde messe in movimento dalle correnti d'aria. Spesso le parti costruttive si sfiorano invece che toccarsi, mentre gli angoli sono creati da curve concave e convesse che seguono una geometria di matrice barocca, fatta di progressive dilatazioni e contrazioni. Questo paesaggio naturalistico è il risultato di una fertile immaginazione, che da un lato usa dinamicamente la metamorfosi delle figure architettoniche, dall'altro si serve della precisione della tecnica e del disegno.
Qui a Sepang, cinquanta chilometri a sud-est di Kuala Lumpur, tra le piste di cemento e sotto la torre di controllo (ovvio, la più alta della Malesia), la natura è sia una metafora sia una presenza reale, a ribadire la questione ecologica. Il paesaggio intorno è ancora una vera foresta equato-


1


2


4

riale, per la quale Kurokawa ha già ipotizzato una "Eco-Media City": per armonizzare natura, tecnologia e umanità. Il motto del concorso che Kurokawa vinse nel 1992 era: "Un aeroporto nella foresta, una foresta nell'aeroporto"; ed egli (va sottolineato) ha poi testardamente corrisposto alla promessa, fondendo dove possibile aeroporto e vegetazione. Guardando fuori dalle pareti oblique di vetro dei tre edifici, le vedute ci fanno sentire dentro un verde ambiente urbano: mega-aiuole di foresta occupano la fessura tra il MT e il CP, il tondo centrale che fa da snodo del Satellite, e le zone intorno all'ingresso. Anche se non sono praticabili, questi spazi ci fanno sentire dei piccoli esploratori e caricano gli interni di un valore quasi surreale: l'aeroporto può diventare un luogo diverso da quelli cui siamo abituati.


3


5

1 Dettaglio costruttivo della copertura del Main Terminal Building.
2, 3 Due interni del livello partenze nel terminal principale.
4 Pianta della colonna conica.
5 Veduta notturna di due livelli del Main Terminal Building attraverso la grande vetrata perimetrale.
6 L'area passeggeri dei voli internazionali nel Contact Pier.

1 Constructional detail of Main Terminal Building roof.
2, 3 Two interiors on the departure level of the Main Terminal.
4 Plan of the conical column.
5 Night-time view of the Main Terminal Building's two levels through the great perimeter glazing.
6 International flights passenger area in the Contact Pier.


6

The brief specified *a major airport for the Malaysian peninsula, capable of competing with that of Singapore some 30 kilometres further south, and of regaining a national identity lost during the recent rush to modernise. Also, it had to be an airport that could quadruple over the next half-century, and from the outset to encapsulate the idea of expansion. Here was a programme ideally suited, in its ambition and ideology, to the theories of its Japanese architect Kisho Kurokawa, an inspired and restless advocate of overlapping contrasts, and philosopher of thinking by symbiosis. His motto is "from machine age to life age". Airports are usually thought of as places for the passage of large numbers of people flying, on business or vacation. Recently they have become much more minimal and similar to a horizon, imitating in an abstract way the lightness of flight and celestial light, and defying the force of gravity. But Kurokawa, with the desecration that has distinguished his outlook since his Team X days, decided to reverse the issue, and to make the airport an earthly place. He did this by enriching and mixing its image, weighting it and sometimes actually even vulgarising it. The first sketches for KLIA (Kuala Lumpur International Airport) already described a stratified idea of individual pieces that are juxtaposed and added up but do not integrate. Kurokawa seems never to have been concerned to polish and distil a project or to have made that his goal. Indeed he cultivates complexity to the point of converting it into subtlety; for him an airport is no longer a flow-diagram of people, luggage and transport, but a sequence of formally distinctive interior and exterior spaces, each with its own structures, decorations and types of roof.*

In its present configuration, the airport comprises three buildings. For passengers arriving from the ground, the Main Terminal Building (MTB) is hidden behind a screen of support facilities (car parks and hotels, in part already completed from designs, of mediocre quality, done by others). It is thus in fact invisible. On the upper level of the Terminal, the departure lounge is accessible from the car parks, and from the road or railway (not yet built); whilst the lower level accommodates the arrivals lounge. Located beyond the MTB is the Contact Pier (CP), for short flights and local traffic. Finally, a miniature train links these buildings to the cross-shaped Satellite. In the future, a second Satellite will raise the present capacity of 28 million passengers per year to 45 million. Eventually the airport's comprehensive capacity will increase to 85 million, on a total area of 10x10 kilometres.

The passenger sequences are fairly traditional. In the MTB, a large shed based on a 38,4-metre grid, the departure lounge gets more space than the arrivals area, which is not really much to write home about. The two passenger flows might have interpenetrated to a greater extent, to their mutual advantage. In the Contact Pier and in the Satellite, arranged in-line, the two flows cross successfully intersect, even where domestic and international flights occupy different floor levels. Visitors, who flock to welcome or see off friends and relatives, cross the MTB and the CP to reach the heart of the airport. Here they are greeted by a spectacular view of the runways.

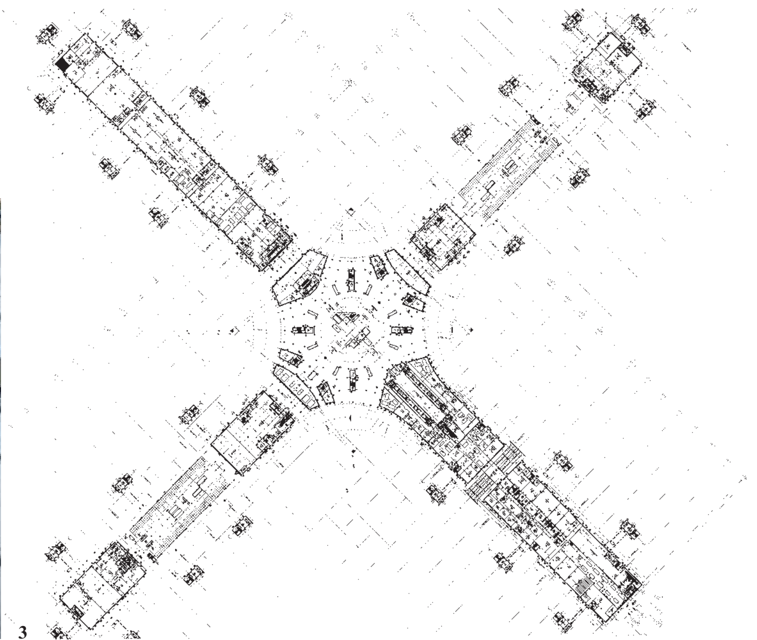
Kurokawa's projects express his philosophical conviction that biology, architecture and culture are expressions of one and the same phenomenon, and that geometry is their


1

1, 2 Vedute di dettaglio e generale del Satellite.
3 Pianta del piano terra.
4 L'area passeggeri all'interno del Satellite. Lunghi bracci obliqui, che sembrano crescere come elementi organici, sostengono la copertura.
Pagina a fronte: lo snodo del Satellite è costituito da un'area circolare a cielo aperto trattata a giardino.

1, 2 Detail and general view of the Satellite.
3 Ground floor plan.
4 The passenger area within the Satellite. Long oblique arms which seem to grow like organic members carry the roof.
Opposite: the Satellite junction consists in an uncovered circular zone with a garden.


2


3

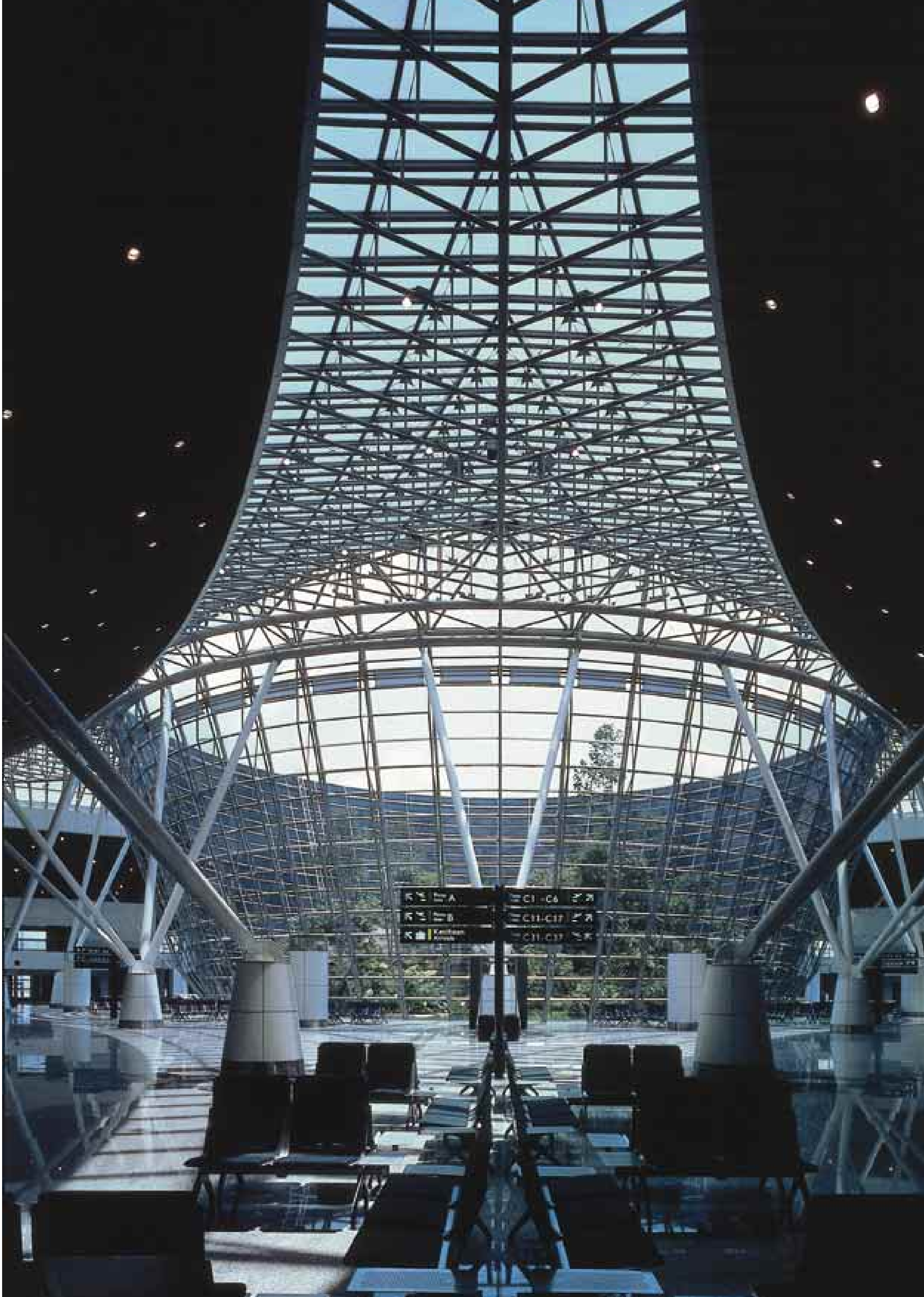

4

binder. His writings touch on such subjects as fractals, symbols, waves, traditions and invisible technologies, whilst also discussing abstraction, fragmentation, discontinuity, ecology, re-use and asymmetry.

Architecture, he believes, should reflect the world we live in and be a synthesis of every culture on earth. This is his architectural answer to globalization. At Kuala Lumpur, Kurokawa has designed an airport for the world, but with fragments of architecture native to Malaysia. He tells us that architectural styles can be used to mediate between the style of the past and future life. He carves totems and digs out spaces with bravura and perfect mastery; with fine gestural control he equips and transforms them into figures, exaggerating their proportions, modelling them with plastic force. He continually stimulates and stirs our senses, leaving no rest in this impatient search; the eye is dragged rather than accompanied, to find and comprehend the biological metamorphosis of things.

Although the present plan and its future developments comply to a symmetrical pattern, our perception is not controlled by its symmetry. In the departure lounge the roof is formed by grandiose parabolic pyramids; here the best views are the intersecting ones that follow the 45° diagonals. Zig-zag paths wind through the truncated cone pillars as far as the eye can see, and their depth is deceptive, as if pulling us into the whirl of an optical illusion. In the Contact Pier and in the Satellite, the linear structure runs off-center and twists in its ramifications to support the roof, set slantwise. We go through the metamorphosis of an architectural forest, where young shoots poke their noses out of the floor, and others grow tall enough to hold up the starry sky above (the ceiling lamps are arranged in a random pattern). Gashes of light rain down from above, and the ceilings are like foliage swaying in the breeze. Often the constructional parts lightly brush against each other instead of actually touching, and corners are created by concave and convex curves in a baroque geometry of progressive swellings and contractions. This naturalistic landscape springs from a fertile imagination, dynamically exploiting the metamorphosis of architectural figures, yet leaning on the precision of technology and drawing.

Here at Sepang, fifty kilometres south-east of Kuala Lumpur, among the concrete runways and beneath the control tower (naturally, the highest in Malaysia), nature is both a metaphor and a real presence, reiterating the ecological issue. The landscape around is still a real equatorial forest, for which Kurokawa has already envisaged an "Eco-Media City": to bring nature, technology and humankind into harmony. The motto of the competition won by Kurokawa in 1992 was: "An airport in the forest, a forest in the airport"; and he (it should be emphasized) has stubbornly kept to his promise, by blending the airport wherever possible with its surrounding vegetation. The views presented, as we look out from the oblique glass walls of the three buildings, make us feel as if we were in a green urban setting; with mega-hedges of forest occupying the crevice between the MT and the CP, the central ring which acts as the Satellite's articulated joint, and the areas around the entrance. Though not practicable, these spaces give the impression of exploration, charging the interiors with an almost surreal feeling. So an airport can become a place different to the ones are accustomed to.



Domus 808 Ottobre *October* '98

T.R. Hamzah & Yeang

Kuala Lumpur



Fotografie di T.R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd.

Edificio a torre Umno, Penang, Malesia

Progetto: T.R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd. – Ken Yeang
Responsabile del progetto: Shamsul Baharin
Collaboratori: Tim Mellor, Ang Chee Cheong
Sviluppo del progetto: Tim Mellor, Azman Che Mat, Jason Ng, Mike Jamieson, Richard Coutts
Strutture: Tahir Wong Sdn. Bhd.
Impiantistica: Ranhill Bersekutu Sdn. Bhd.
Ventilazione naturale: Phil Jones
Illuminotecnica: Hypertechnic Electrical Sdn. Bhd.
Committente: South East Asia Development Corporation Bhd.

Il sito, di circa due chilometri quadrati, è posto all'incrocio di Jalan Macalister e Jalan Zainal Abidin a Pulau Pinang. L'edificio a torre proposto ha 21 piani. Ospita una sala per sportelli bancari al piano terreno e al primo piano, e un auditorium per convegni e assemblee al sesto piano. L'auditorium è accessibile anche attraverso una scala separata. Al di sopra ci sono 14 piani di spazi per uffici.

Queste le caratteristiche progettuali dell'edificio:

- Tutti i piani per uffici (benché progettati per la climatizzazione) possono utilizzare la ventilazione naturale. Per esempio in ciascun piano-tipo nessuna scrivania è più lontana di 6,5 metri da una finestra apribile, per consentire agli utenti di ricevere luce e ventilazione naturali.
- L'edificio è dotato di pareti ad ala per convogliare il flusso del vento verso speciali zone a balconata che servono da polmone, dotate di "camere d'aria" (serramenti e pannelli regolabili per controllare la percentuale d'apertura delle finestre), destinate alla ventilazione naturale. Questo edificio è probabilmente la prima torre per uffici che usa il vento come mezzo di ventilazione per creare condizioni di comfort interno. La cosiddetta "ventilazione naturale" delle torri, in altri casi, è utilizzata semplicemente come fonte di aria fresca per l'interno e non per garantire il comfort. Per raggiungere questo obiettivo, come accade in questo edificio, occorre un maggiore tasso orario di ricambio dell'aria. Qui si è tentato di introdurre la ventilazione naturale dal punto di ingresso, invece che creare una depressione sul lato sottovento. Per creare pressione all'ingresso un sistema di pareti cattura il vento da una serie di direzioni probabili. Queste pareti ad ala sono collegate a un dispositivo a balconata dotato di serramenti scorrevoli a piena altezza. La collocazione delle pareti ad ala e delle camere d'aria su ogni piano si basa sulle deduzioni dell'architetto tratte dai dati dell'anemometria locale. Il sistema formato dalle "pareti da vento" e dalle camere d'aria è naturalmente sperimentale, e la verifica nel sito insieme con l'analisi dei volumi d'aria ricambiati giornalmente indica che il dispositivo funziona in modo ragionevolmente efficiente. L'esperienza tratta da questo progetto consentirà di sviluppare ulteriormente il dispositivo in altri progetti.
- L'edificio in origine era stato progettato per consentire agli utenti di installare condizionatori d'aria individuali, poiché si riteneva che i bassi canoni d'affitto di Penang non giustificassero la predisposizione di un sistema centralizzato. Tuttavia quest'ultimo è stato installato in seguito. Il sistema di ventilazione naturale serve quindi da impianto di emergenza, in caso di interruzione dell'alimentazione.
- Anche tutti gli atri degli ascensori, le scale e i servizi ricevono illuminazione e ventilazione naturale, aumentando la sicurezza dell'uso dell'edificio (per esempio in caso di interruzione dell'alimentazione o in altre situazioni di emergenza) e inoltre richiedono minor quantità di energia per il funzionamento. *(T.R. Hamzah & Yeang)*

Photographs by T.R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd.

Umno Tower, Penang, Malaysia

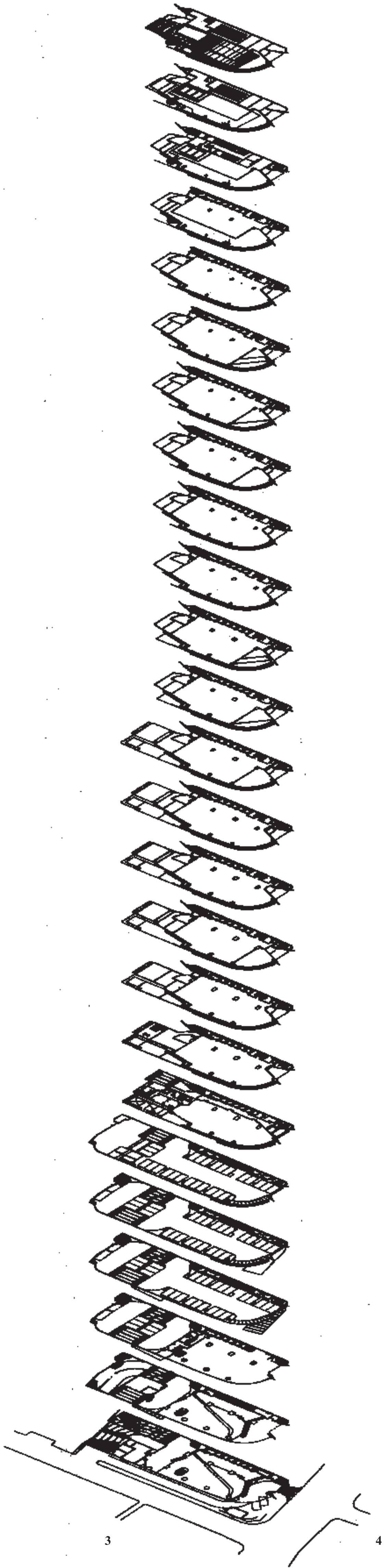
Project: T.R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd. – Ken Yeang
Project architect: Shamsul Baharin
Collaborators: Tim Mellor, Ang Chee Cheong
Design development: Tim Mellor, Azman Che Mat, Jason Ng, Mike Jamieson, Richard Coutts
Structural engineering: Tahir Wong Sdn. Bhd.
Mechanical and electrical engineering: Ranhill Bersekutu Sdn. Bhd.
Natural ventilation: Phil Jones
Lighting: Hypertechnic Electrical Sdn. Bhd.
Client: South East Asia Development Corporation Bhd.

1

2

1 Planimetria.
2 Il fronte ovest. La torre si sviluppa su 21 piani per un'altezza di 109 metri all'apice della struttura.
3 Esploso assonometrico dei vari livelli. Il piano terra e il primo piano sono occupati da una banca, il sesto piano ospita un auditorium per convegni, mentre 14 piani sono destinati a uffici.
4 Veduta da nord.

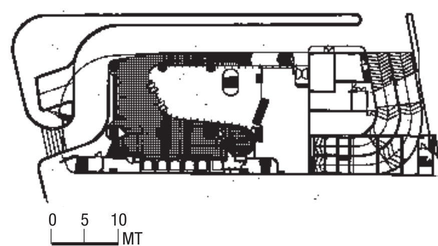
1 *Site plan.*
2 *West front. The 21-story high-rise crests at 109 meters at its highest point.*
3 *Exploded axonometric of the various levels. The ground and first floors accommodate a bank, while the sixth has a convention auditorium. Fourteen levels are offices.*
4 *North view.*



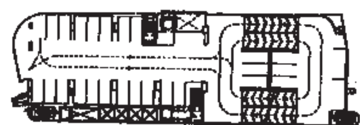
3

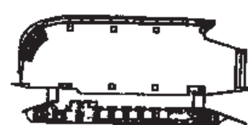


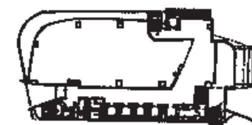
4



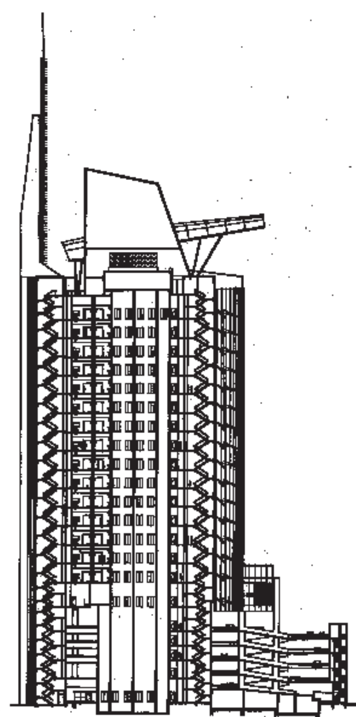






1


2



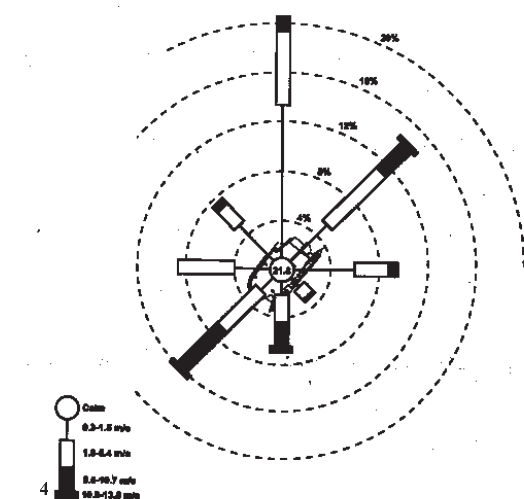
3



5

1 Piante ai vari livelli. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: livello 1, livelli 3-6, livello 8, livelli 11-16, livelli 10,17-21.
2 Veduta da sud.
3 Sezione longitudinale.
4 La posizione dell'edificio in rapporto alla Rosa dei venti. Tutti i piani per uffici possono godere di ventilazione naturale: attraverso delle pareti ad ala il flusso d'aria viene convogliato verso strutture dotate di camere d'aria che consentono di regolare la ventilazione.
5 La terrazza dell'ultimo piano protetta dalla tettoia.
Pagina a fronte: il fronte est.

1 Floor plans of various levels. From top to bottom and left to right: level 1, levels 3-6, level 8, levels 11-16, levels 10,17-21.
2 South view.
3 Longitudinal section.
4 The building's position in relation to the wind rose. Every floor can be naturally ventilated; the air flow is directed through the winglike walls towards structures equipped with air chambers that allow the ventilation to be regulated.
5 The rooftop terrace shaded by a canopy.
Opposite: east front.



4

The site has an area *of about half an acre, and is centrally located at the junction of Jalan Macalister and Jalan Zainal Abidin in Pulau Pinang. The proposed tower is 21 storeys high, and contains spaces for a banking hall on the ground floor and on level 1 and an auditorium for meetings and assemblies on level 6. The auditorium is also accessible by a separate external staircase. Above this are 14 floors of office space. The building's design features are as follows:*

- All office floors (although designed to be air-conditioned) can be naturally-ventilated. For example, within each typical floor no desk location is more than 6.5 metres away from an openable-window to enable users to receive natural sunlight and ventilation.

- The building has wind wing-walls to direct wind to special balcony zones that serve as pockets with "air-locks" (having adjustable doors and panels to control the percentage of openable windows) for natural ventilation. This building is probably the first high-rise office to use wind as natural ventilation for creating comfort conditons inside the building. In high-rise towers often natural ventilation is used simply as a source of fresh air-supply to the interior and not for internal comfort. For internal comfort as in this building, a higher level of air-change per hour is required. Here, we tried to introduce natural ventilation at the point of entry (rather than create suction on the leeward side). To create pressure at the inlet, a system of "wing-walls" is used to 'catch' the wind from a range of likely directions. The wing-walls are attached to a balcony-device with full-height sliding doors. The placement of wing-walls and air-locks within the floor-plate are based on the architect's assessment from the locality's wind-data. The wing-wall cum air-lock device is of course experimental, and site verification with CFD analysis indicate that this device worked reasonably well. Experiences from the project would enable to develop the device for other projects.

- The building was originally designed for tenants to install their own split-unit air-conditioning as it was perceived that the poor rental rates (in Penang) did not justify the installation of a central system. However a central air-conditioning system was subsequently installed. The design for natural ventilation then provided a back-up system to the building (in the event of power failure).

- All the lift lobbies, staircases and toilets also have natural sunlight and ventilation, making the building safe to use (i.e. naturally-lit stairs and lobbies in the event of power failure or other emergencies) and also operate on a low-energy basis. (T.R. Hamzah & Yeang)



Lim Teng
Ngiom

Kuala Lumpur



Fotografie di K.L. Ng

Photographs by K.L. Ng

Edificio per uso industriale e uffici, Kuala Lumpur, Malesia

Factory and office block, Kuala Lumpur, Malaysia

Progetto: Ngiom Partnership
Strutture: YLS Associates, KH Consultants
Impiantistica: C.Y. Tay Perunding
Committente: Laju Teknik Sdn. Bhd.

Project: Ngiom Partnership
Structural engineers: YLS Associates, KH Consultants
Services: C. Y. Tay Perunding
Client: Laju Teknik Sdn. Bhd.

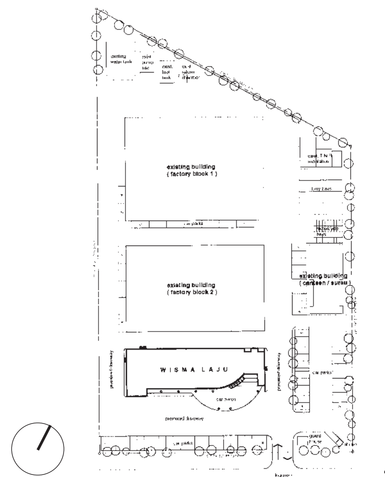
Questo edificio potrebbe essere considerato un'opera di architettura lirica, in cui la luce è utilizzata come tavolozza per scolpire forma e spazio ed evocare risposte emotive all'atto della percezione visiva e sensoriale della costruzione. Le forme hanno la loro ragion d'essere nelle risposte che danno al clima esterno e gli spazi nascono dal programma.
La collocazione tropicale dell'edificio ha suggerito di tenere liberi certi spazi per consentire la costruzione di terrazze coperte che permettano agli utenti di trovare sollievo dagli interni ad aria condizionata. Il tremendo sole tropicale fa anche sì che la luce naturale vada attenuata per ottenere il livello di comfort desiderato su queste terrazze.
L'alzato principale dà a nord-est, e sopporta l'impatto più forte del sole pomeridiano, la cui intensità nuoce al comfort. Le finestrature delle terrazze sono collocate in modo da filtrare gran parte dell'illuminazione diretta pur consentendo il flusso continuo della brezza. Attutiscono la violenza delle tempeste tropicali e offrono riparo psicologico alle aree a terrazza.
I due giardini pensili principali segnano l'edificio ai livelli più alti e a quelli intermedi. Fanno da collegamento formale, spaziale e psicologico tra gli spazi interni e quelli esterni. Il giardino pensile intermedio sporge dal piano verticale uniforme per diventare parte di una composizione formale focalizzata sull'ingresso principale dell'edificio. La forma ricurva è accentuata dalla trave a cuneo superiore e dal basso parapetto.
Il programma richiedeva la fusione di tre funzioni contrastanti in un edificio di dimensioni limitate. Occorrevano una zona di assemblaggio di prodotti industriali al piano

1

1 Schema assonometrico delle strutture.
2, 3 Vedute di scorcio e frontale della facciata principale. Su questo lato le finestrature sono risolte in modo tale da filtrare il più possibile l'intensa luce pomeridiana e da consentire allo stesso tempo un buon flusso di aria.
4 Planimetria.

1 Structural axonometric.
2, 3 Front and angled views of the main facade. On this side the windows are treated to block as much of the bright afternoon sun as possible and allow good ventilation, too.
4 Site plan.


3

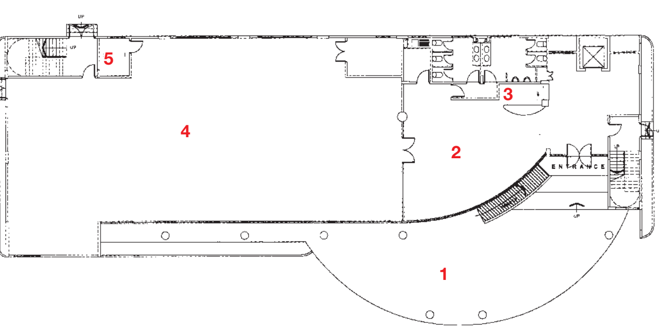

4



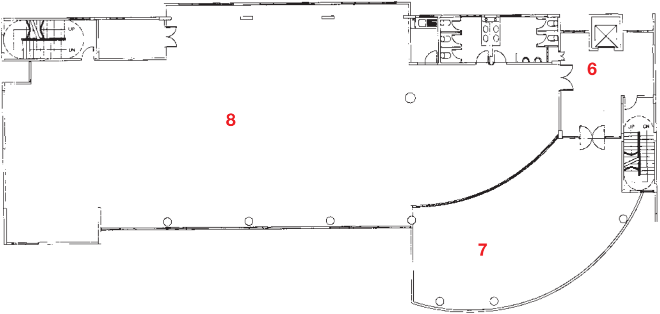
2

1 La terrazza dell'ultimo piano parzialmente coperta.
2 La sala all'ultimo livello dell'attico.
3 La hall d'ingresso si presenta come uno spazio a doppia altezza caratterizzato dalla parete vetrata curva.
4-6 Piante del piano terra, del primo e del terzo piano. Il piano terra è riservato alla lavorazione industriale di prodotti d'acciaio, i piani superiori sono occupati da uffici, mentre sugli ultimi due livelli è disposto un attico.
7 Prospetto del fronte posteriore.
8 Sezione trasversale.
9 Particolare del corpo di fabbrica curvo che, sopra l'ingresso principale, ospita un giardino pensile.

1 The partially covered rooftop terrace.
2 Upper penthouse room.
3 The double-height entrance hall features a curved, glazed wall.
4-6 Ground, first and third floor plans. The ground floor is set aside for the manufacture of steel products and the upper levels contain offices. The top two accommodate a penthouse.
7 Rear elevation.
8 Cross-section.
9 Detail of the curved block of the building; above the main entrance is a hanging garden.



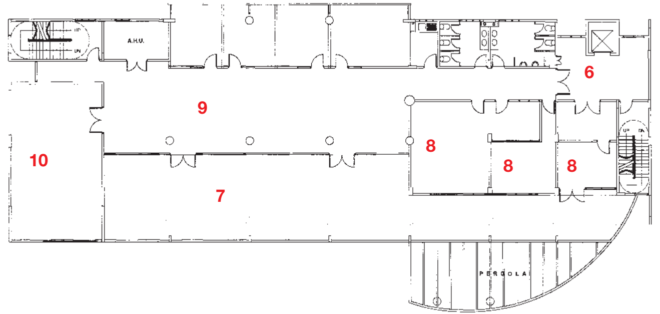
4



5

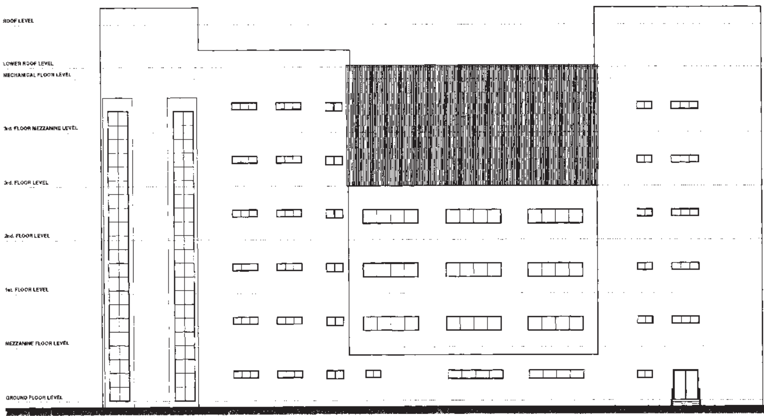
1 portico
2 atrio d'ingresso
3 reception
4 area industriale
5 locale tecnico
6 atrio
7 giardino pensile
8 uffici
9 livello inferiore dell'attico (lower penthouse)
10 sala riunioni

***1** portico*
***2** entrance atrium*
***3** reception*
***4** manufacturing area*
***5** service room*
***6** atrium*
***7** hanging garden*
***8** offices*
***9** lower penthouse*
***10** meeting room*

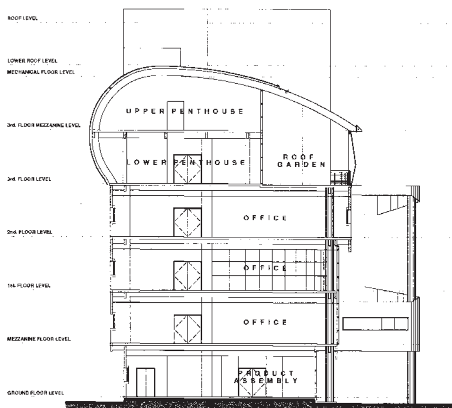


6


1


7


2



8


3



terreno, degli uffici ai livelli intermedi e un attico ai livelli più alti. La mensa sospesa sopra la porta carraia è divenuta un'area di incontro comune.
L'edificio è sostenuto da un sistema strutturale pretensionato con travi di calcestruzzo dalla luce di 15 metri. La copertura dell'attico è rivestita in profilati d'acciaio ed è isolata con pannelli di fibra di vetro da 150 millimetri. L'attico è sostenuto autonomamente da una struttura d'acciaio i cui elementi sono stati fusi nell'acciaieria del committente su apposito disegno. Queste membrature d'acciaio sono sabbiate per ottenere una finitura accettabile e fissate in posizione tramite bulloni. Le finestrature a lastra d'alluminio sono state fuse da uno specialista in stampi appositi per ottenere un profilo coerente con il linguaggio estetico dell'edificio. *(Ngiom Partnership)*

***This building could be seen as** a piece of architectural lyricism, where light is used to sculpt form and space and to evoke emotive responses as the work is experienced visually and sensually. Forms take their reasons for being from their responses to external climate, and spaces are derived from the brief. The fact that the building is located in the tropics means that some of the spaces must be freed to allow for shaded terraces enabling users to gain relief from the air-conditioned interiors.*
The punishing tropical sun also entails decreasing direct sunlight so as to achieve the desired degree of comfort on these terraces. The main elevation of the building faces north-west which bears the brunt of the afternoon sun, the intensity of which causes discomfort. The louvres on the terraces are placed to filter much of the direct light while allowing a continuous breeze.
They reduce the impact of tropical rainstorms and provide psychological shelters on the terrace areas. The two main garden terraces punctuate the building on the highest and intermediate levels. They provide a formal, spatial and psychological link between the inside and external spaces. The intermediate garden terrace is pulled out of the flat vertical plane to become part of a formal composition which addresses the entrance to the building from the main gate. The curved form is accentuated by the tapering overhead beam and low protective wall. The brief required a mix of three opposite uses within a small building. It specified a product assembly area on the ground floor, offices on the intermediate levels and a penthouse at the top. The cafeteria suspended over the porte-cochère became a common meeting area.
The building is supported by a prestressed structural system with concrete beams spanning 15 m. The roof of the penthouse is clad in profile steel, insulated with 150 mm fibreglass. The penthouse is independently supported by a steel frame structure, where the steel elements are cast in the owner's own steel fabrication yard. These steel members were sandblasted to achieve an acceptable finish and anchored into positions by nuts and bolts. The aluminium blade louvres were cast by a specialist in special moulds to achieve a profile consistent with the aesthetic language of the building. (Ngiom Partnership)

Architron

Kua la Lumpur



1 Veduta del fronte con l'ingresso (foto di Gérald Lopez).
2 Collage degli elementi compositivi.
3 Il fronte laterale (foto di Gérald Lopez). Nell'ala più bassa sono raccolti gli spazi privati della casa.

1 Front showing the entrance (photo by Gérald Lopez).
2 Collage of the compositional elements.
3 Side front (photo by Gérald Lopez). The lower wing accommodates the home's private spaces.

Casa unifamiliare, Selangor, Malesia

Single-family house, Selangor, Malaysia

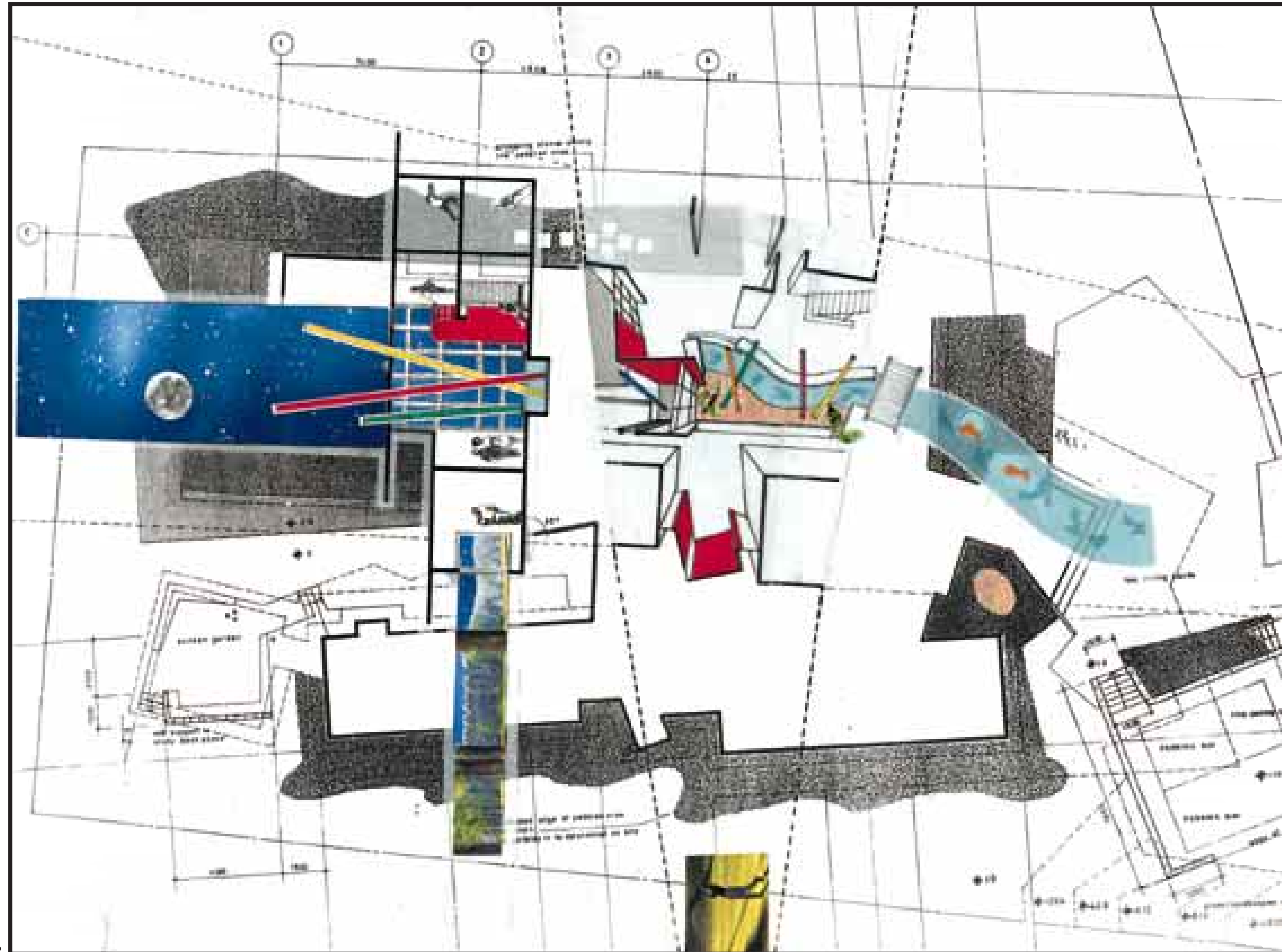
Progetto: Architron – Frank Lee Huat, Pilar Gonzalez-Herraiz
Strutture: Perunding Juruwas – Wong Foo Kan

Project: Architron - Frank Lee Huat, Pilar Gonzalez-Herraiz
Structural Engineers: Perunding Juruwas – Wong Foo Kan

Un *brief* comune da parte dei committenti, un ingegnere elettromeccanico e sua moglie giornalista specializzata, prevedeva il progetto di una casa di cinque-seicento metri quadrati, con caratteristiche speciali: un atrio-foyer, uno stagno per i pesci, un grande attico/galleria 'residuale' per regolari occasioni sociali destinate a gruppi d'età differente, una distribuzione degli spazi ariosa e vivacemente colorata.
Occorreva creare un ambiente adeguato all'esigenza, espressa nel *brief*, di una "abitazione privata" e, cosa ancora più importante, l'immagine di una 'casa' di città su un terreno di mille metri quadrati, all'interno di una residenza di campagna che si estende senza recinzioni intorno a un terreno da golf di livello professionale.
Un giardino sviluppato longitudinalmente, che comprende lo stagno, rinforza il territorio mediano tra collegamento e confronto, "lo spazio intermedio". Quest'ultimo è fiancheggiato da due blocchi principali (uno ad altezza singola e 'difensivo', l'altro ad altezza doppia e 'aperto', isolato e fornito di viste dalla fronte, dal retro e dal livello superiore), collegati da padiglioni sulla fronte e sul retro. Privato e pubblico, interno ed esterno sono inoltre sottolineati dal trattamento delle superfici, dal colore e dalla forza delle finiture. Un'ulteriore differenza viene aggiunta dall'acqua, con un unico ponte che collega i percorsi laterali.
Il blocco destinato allo studio privato, collegato alla camera da letto principale, è sollevato a metà livello per dargli una veduta panoramica verso il percorso del golf, sullo stagno che 'casualmente' riflette il sole al tramonto; si aggiunge, sotto lo studio, un piccolo "giardino segreto" interrato.
La configurazione della copertura e le finestre strategicamente collocate e apribili favoriscono al massimo la convezione naturale e l'incrocio della ventilazione, essenziali ai Tropici dove l'umidità relativa raggiunge il 90%. Solo le camere da letto e il soggiorno privato richiedono una climatizzazione occasionale.
Il susseguirsi degli spazi, la scala, i bordi e le interfacce, le connessioni e il mutuo contenimento per blocchi e sovrapposizioni, forature e aperture ricreano confini virtuali, esterno e interno, sequenze che svaniscono all'orizzonte, suggestioni di nuove realtà, di ricordi e di rituali. L'interazione della luce tropicale con i colori attribuiti a tutti gli elementi (per intensità, filtro, riflesso, dispersione e tonalità) crea l'atmosfera, la variabile proporzione dell'autonomia, dell'interdipendenza, della differenza della forma e degli spazi con i loro più vasti contesti; seguendo il sole, le ombre sulle superfici ne animano la vita in rapporto ai risultati formali e spaziali e alle attività umane. *(Frank Lee Huat, Pilar Gonzalez-Herraiz)*

A common brief from *the client, an M & E engineer and his vocational columnist wife, to produce a design for a 500 to 600 sq.m home, with special items; a foyer-atrium, a carp pond, a large 'residual' attic/gallery for their regular society gatherings of different age groups, a colourful, bright and airy disposition.*
To generate a piece of environment that bears the brief's aspiration to a "private house" and more importantly, the perception of a 'home' in a city, on a 1,000 sqm plot, within a pervasive fenceless country/resort-living- development around a championship golf course.
A linear garden, containing the pond, reinforces the middle territory between connection and confrontation, "the space in between". This is flanked by two main blocks (one single height and 'defensive', one double and 'open', gaining privacy, and views from front, rear and high levels), juxtaposed by the front and rear pavilions. Private and public, internal and external are further accentuated by the texture, colour and hardness of the finishes. Further differentiation is imposed by the water, with only a bridge to connect the two sidewalks. The private study 'block', connected to the master bedroom, is raised by half a level to command a view down the fairway onto the 'hazard' pond reflecting the setting sun and accompanied by a small sunken "secret gar-


1


2


3



1

1 salotto
2 camera da letto
3 stanza per la famiglia
4 camera da letto principale
5 studio
6 sala
7 stanza della domestica
8 ripostiglio
9 cucina
10 atrio
11 zona colazione
12 soggiorno/pranzo
13 terrazza
14 sala gioco
15 locale tecnico
16 balcone



3

den" below it. The roof configuration and the strategic, openable windows induce/promote maximum natural convection and cross ventilation, essential in the tropics with humidity reaching 90%. Only the bedrooms and family room require air conditioning occasionally.
The spaces, scale, edge and interfaces, connectiveness and intercontainment by blocks and offsets, perforations and apertures, recreate virtual boundaries, exteriors and interiors and sequences that vanish into the horizon, sparking new realities, memories and rituals.
The interactions between the tropical light and the colours applied to all the elements (the intensity, filtration, reflection, dispersement and hue) turn on the moods, the varying magnitude of autonomy, interdependence, differentiation of form and spaces and their greater surroundings; tracking the sun, the shadows on surfaces animating life on resultant formal and spatial derivatives and human activities. (Frank Lee Huat, Pilar Gonzalez-Herraiz)

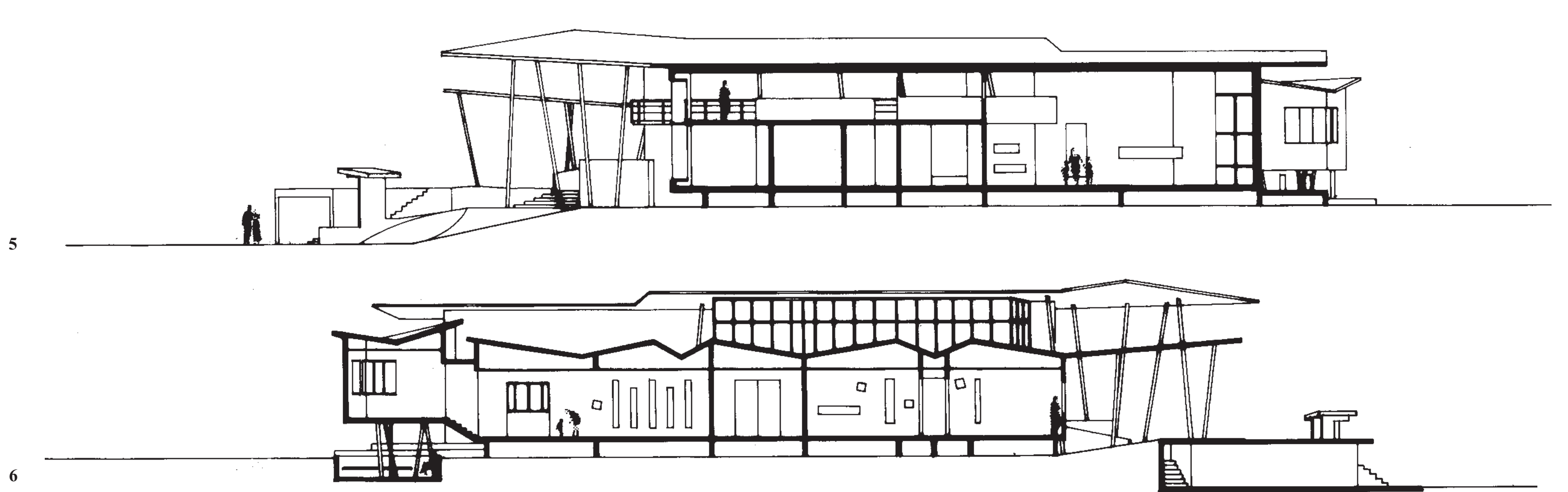


2

***1** sitting room*
***2** bedroom*
***3** family room*
***4** master bedroom*
***5** study*
***6** parlour*
***7** maid's room*
***8** closet*
***9** kitchen*
***10** atrium*
***11** breakfast area*
***12** living/dining room*
***13** terrace*
***14** playroom*
***15** service room*
***16** balcony*



4



5

6

1, 2 Piante del piano terra e del primo piano. L'edificio si compone di due blocchi separati da un'area intermedia a doppia altezza.
3 Particolare dell'ingresso con il gioco delle tettoie (foto di Gérald Lopez).
4 Veduta del bacino d'acqua interno che si sviluppa con andamento flessuoso e che è superato da un unico ponte (foto di Frank Ling Lee Huat).
5, 6 Sezioni longitudinali.
7 Il fronte sud (foto di Gérald Lopez).
8 Una serie di scorci di diversi ambienti della casa. Il fluire degli spazi è sottolineato dalla luce naturale e dal colore.

***1, 2** Ground and first floor plans. The building consists in two blocks separated by a double-height intermediate unit.*
***3** Entrance detail showing the play of the canopies (photo by Gérald Lopez).*
***4** The internal pool; it has a wavy shape and is crossed by a single bridge (photo by Frank Ling Lee Huat).*
***5, 6** Longitudinal sections.*
***7** South front (photo by Gérald Lopez).*
***8** Several rooms inside the house. The flowing spaces are underscored by the daylight and color.*



7

FOTO *PHOTO* SATOSHI ASAKAWA

FOTO *PHOTO* FRANK LING LEE HUAT









8

FOTO *PHOTO* FRANK LING LEE HUAT

FOTO *PHOTO* FRANK LING LEE HUAT

Henry Teh

Kuala Lumpur



Fotografie di Vito Redaelli

Photographs by Vito Redaelli

Casa unifamiliare, Kuala Lumpur, Malesia

Single-family house, Kuala Lumpur, Malaysia

Progetto: Inter-Network Architects – Henry Teh Kok Kheng, Kris Ng Soon Oi
Gruppo di progettazione: Rodney Ng Wui Khin, Stefanie Uy Eiaw, Luis Buñales Jr.
Modello: Foo Wai Kheng

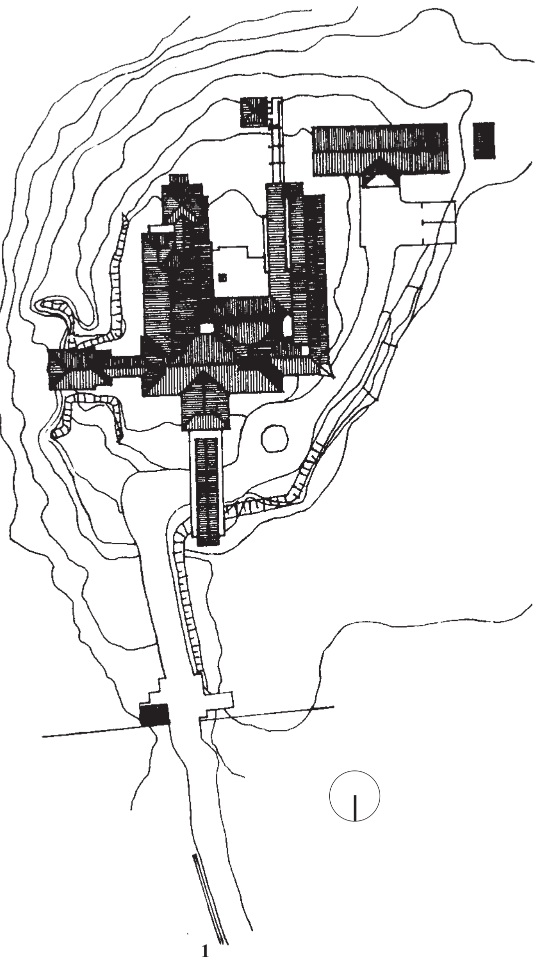
Project: Inter-Network Architects – Henry Teh Kok Kheng, Kris Ng Soon Oi
Design team: Rodney Ng Wui Khin, Stefanie Uy Eiaw, Luis Buñales Jr.
Model: Foo Wai Kheng

1 Planimetria. La casa è situata su una collina da cui si può godere dello skyline della città.
2 Veduta da nord. Il progetto è consistito nella ristrutturazione di un edificio preesistente con pianta a L, cui sono stati aggiunti nuovi corpi di fabbrica come l'ala porticata ripresa in primo piano.
3 Il modello.

1 Site plan. The house is situated on a hill offering a view of the city skyline.
2 View from the north. The scheme is the refurbishment of an existing L-shaped structure; two new wings were added, like the portico one in the foreground.
3 Model.


3


2


1

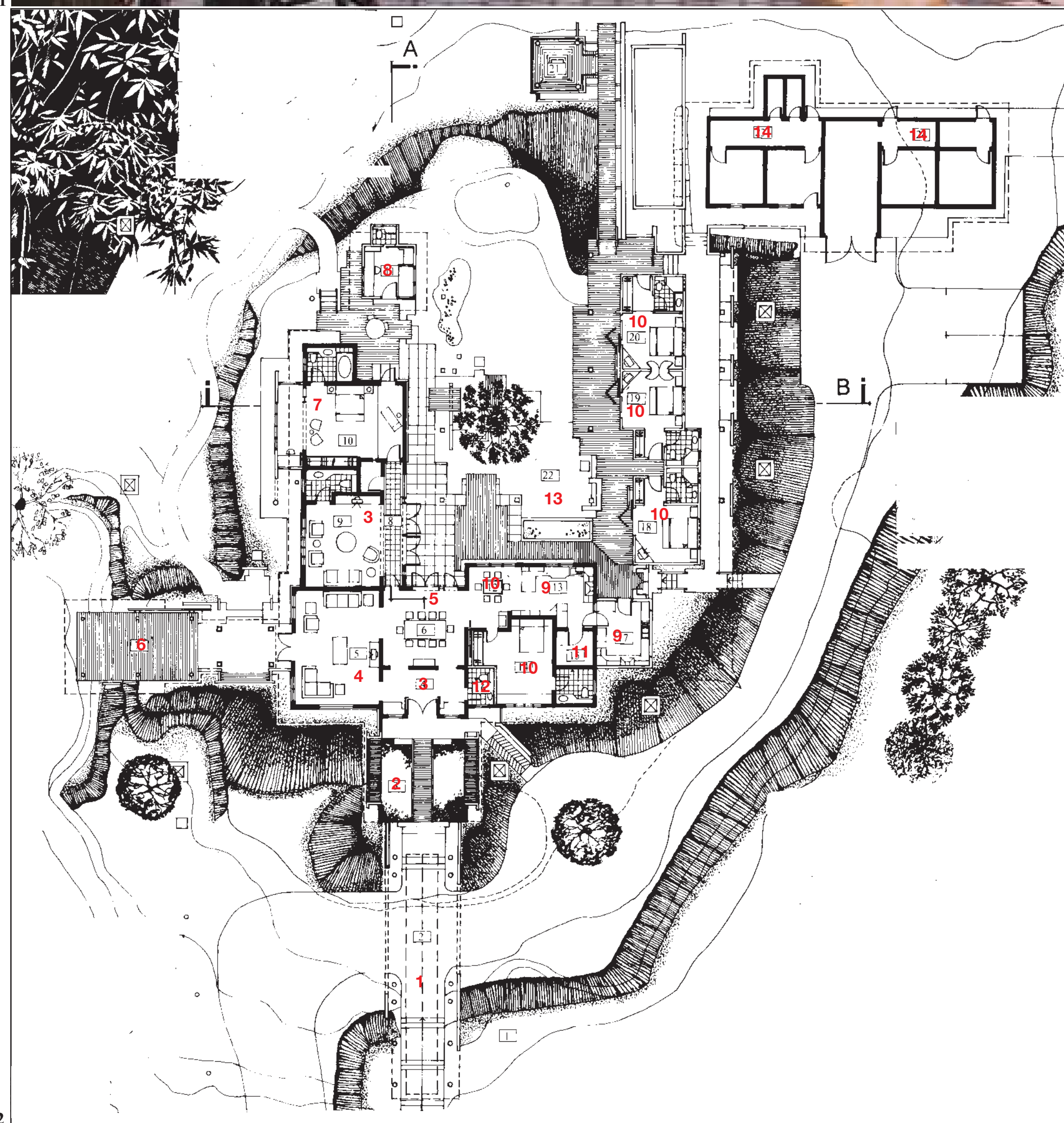
La casa preesistente era un'abitazione autonoma abbastanza anonima, costruita nel 1928. Si trattava sostanzialmente di un edificio con pianta a L, con un corpo separato per l'autorimessa e le abitazioni della servitù, e tetti a falde, adatti alle condizioni climatiche dei nostri Tropici. L'immagine discreta della casa si inserisce in un bel sito collinare, Bukit Tunku, con una distesa di oltre due ettari di terreno in gran parte intatto.
Il sito comprende una veduta panoramica dell'orizzonte urbano a est, con l'ala più lunga della casa che corre parallela al panorama. Il committente ha chiesto un'abitazione che fosse dotata di personalità e di un'immagine architettonica in grado di rappresentare la Malesia di oggi.
La casa è costruita soprattutto in mattoni, pietra grezza, travi di legno, calcestruzzo armato e tegole di cotto. I muri di pietra alla base dell'edificio sul lato orientale conferiscono rilievo più profondo alle finestre, mentre il muro di pietra autonomo che corre parallelo alla rampa di legno sul lato meridionale crea un senso di sicurezza e solidità in contrasto con la leggerezza della 'sala' di travi lignee alla fine della rampa.
I tronchi, usati come colonne per il *serambi* (portico), e il pavimento a doghe di legno si stagliano sullo sfondo della parete di pietra e mattoni a intonaco finemente lisciato. Le doghe allineate del pavimento in legno incrociano un 'mare' di ciottoli e penetrano nella casa sotto forma di pietre levigate, per trasformarsi poi in arenaria grezza negli spazi semiesterni.
Con il fluire degli spazi anche i materiali cambiano, creando atmosfere differenti in risposta al gioco della luce solare. La combinazione di materiali e di particolari crea la ricca sensazione tattile tipica dell'architettura vernacolare della Malesia. *(Henry Teh)*

The original house *was a rather anonymous detached dwelling built in 1928. It was essentially L-shaped, with a separate block for the garage and servant quarters. It features pitched roofs suitable for our tropical climate. Its modest appearance belies its beautiful position on a hill, Bukit Tunku, with over 5 acres of largely untouched, sprawling grounds.*
The site takes in a panoramic view of the city skyline to the East, with the longer wing of the house running parallel to the view. The client requested a house with a definite spirit which would stand at the forefront of an architecture representing a modern Malaysia. The house is constructed primarily with bricks, undressed stone, timber, reinforced concrete and terracotta tiles. The stone walls at the base of the house on the eastern side provide a deeper relief for the windows whereas the free-standing stone wall running parallel to the timber ramp on the south side creates a sense of security and solidness in contrast to the lightness of the timber sala just off the end of the ramp.
The tree trunks, used as columns for the serambi *(veranda), and timber strip flooring are set against the backdrop of stone and smooth plastered brickwall. Dressed timber floor boards cross a 'sea' of pebbles and enter the interiors as polished stones, then changing to rugged sandstone in semi-outdoor spaces.*
As the spaces flow, the materials also change – creating different moods in response to the play of the sun. The combination of materials and details creates the rich tactility inherent to vernacular architecture in Malaysia. (Henry Teh)

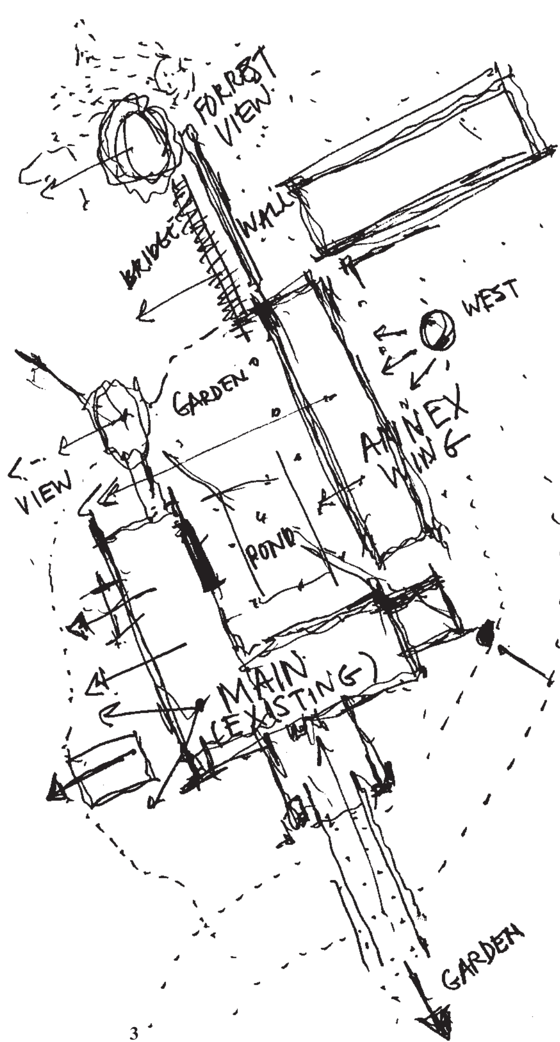
1

1 portico d'ingresso
2 loggia
3 atrio d'ingresso
4 soggiorno
5 sala da pranzo
6 veranda
7 camera da letto principale
8 studio
9 cucina
10 camera da letto
11 ripostiglio
12 toilette
13 sala
14 stanze personale di servizio

1 *entrance portico*
2 *loggia*
3 *entrance atrium*
4 *living room*
5 *dining room*
6 *veranda*
7 *master bedroom*
8 *study*
9 *kitchen*
10 *bedroom*
11 *closet*
12 *toilet*
13 *sala*
14 *servants rooms*



2



3



5

6

1 Uno scorcio di Kuala Lumpur dalla veranda nell'ala est della villa.
2 Pianta del piano terra. La corte interna separa la zona a giorno dagli spazi più privati.
3 Studio planimetrico.
4 Una serie di vedute di dettaglio degli esterni. Oltre alle scelte compositive, l'impiego di materiali come pietra grezza, legno e tegole di cotto crea un evidente richiamo all'architettura vernacolare malese.
5 Prospetto ovest.
6 Prospetto sud.
7 Particolare del punto di attacco tra la veranda e l'ala che ospita gli spazi a giorno.

1 Kuala Lumpur from the veranda of the house's east wing.
2 Ground floor plan. The internal courtyard separates the living areas from the more private spaces.
3 Study of the plan.
4 Several exterior details. Besides the compositional features, the use of materials like rough stone, wood and terracotta tiles clearly hark back to the vernacular Malay architecture.
5 West elevation.
6 South elevation.
7 Detail of the junction between the veranda and living-area wing.



7








4

High-Density, High-Rise e l'architettura: Hong Kong

Dietmar Steiner

HONG KONG

A chi provenga dalla metropoli-giungla di Kuala Lumpur, Hong Kong appare come una sorta di ritorno al mondo urbano tradizionale. Descritta come un caso particolare, come un fenomeno prodotto da un potere economico dai connotati singolari o come una mecca del turismo, Hong Kong è abbastanza conosciuta anche per i capricci e le stravaganze tipici dello stile di vita dei suoi miliardari, per l'impressionante numero di Ferrari e di Rolls-Royce e per le disumane condizioni in cui vivono ammassati i milioni di persone che rendono possibile con il loro lavoro il fenomeno Hong Kong. Ma cos'è realmente Hong Kong? Che cosa può dirci veramente questa "Global City"? Desmond Hui, professore alla Hong Kong University, mi invita a considerare Hong Kong come una città normale, che ha dei grattacieli e uno skyline caratteristico come del resto molte altre metropoli globali. Ma per quale ragione a Hong Kong "High-Rise" e "High-Density" siano assurte a ragione di vita di questo Paese o addirittura a modello per la crescita delle altre città asiatiche, non è facilmente spiegabile.

La cultura urbana di Hong Kong è affascinante. La mobilità di moltitudini di persone è garantita da una complessa rete di collegamenti altamente sviluppata, mentre la città appare come una sorta di matrice tridimensionale: al livello inferiore si trovano gli esercizi commerciali cinesi a diffusione locale, mentre sopra e accanto a essi si svolge lo stile di vita esclusivo degli studi di design internazionali, in una mescolanza straordinaria di cultura urbana europea, americana e asiatica.

Hong Kong è nata dal fragile legame tra un territorio circoscritto e l'aumento notevole e pressante della sua popolazione. L'amministrazione cerca in continuazione di risolvere la questione del fabbisogno di abitazioni rifacendosi alla tradizione pianificatoria anglosassone ed europea. E infatti lo sviluppo urbanistico di Hong Kong è guidato molto più di quanto si pensi dalle disposizioni emanate dall'autorità pubblica in maniera da disciplinare tutti i fattori quantificabili: dalle questioni relative alla qualità degli impianti sanitari ai metri quadrati di superficie abitativa media per persona. Lo skyline della città ha iniziato a svilupparsi a partire dagli anni Sessanta, ma soltanto nell'ultimo decennio ha finito per essere caratterizzato da singoli edifici di prestigio. Certamente la sempre grandiosa Hong Kong-Shanghai Bank di Norman Foster ha introdotto una nuova dimensione percettiva, così come la Bank of China di Io Ming Pei, senza dubbio una compagine imponente ma i cui dettagli sono viziati da un kitsch di cattivo gusto. In ogni caso la gran parte dei grattacieli è piuttosto mediocre. Perché allora una serie di edifici abbastanza banali appare così affascinante? Per il loro grande numero. Come accade nel Loop di Chicago, anche a Hong Kong Central una 'linea' di interesse pubblico, in questo caso la tramvia su due livelli, svolge il ruolo di spina dorsale.

A partire dall'analisi acuta e irriverente dell'architettura asiatica fatta da Rem Koolhaas, molti pensano che quest'ultima non esista in Asia. Sono vere la velocità e le enormi dimensioni dei progetti; eppure le questioni fondamentali della crescita urbana vengono affrontate criticamente dagli architetti di Hong Kong, tanto che esistono tutti i presupposti per un effettivo miglioramento della situazione architettonica. In particolare Tao Ho, presidente dell'Ordine degli architetti di Hong Kong, combatte ogni giorno contro l'architettura speculativa asiatica, ottusa e priva di risorse. A questo va aggiunto che attualmente la Hong Kong University può essere annoverata, come capacità di formazione, tra le migliori facoltà di architettura del pianeta.

Tipici esponenti della nuova offensiva per la qualità e l'internazionalizzazione della giovane architettura di Hong Kong sono gli EDGE Architects, Gary Chang e Michael Chan. Il loro studio, situato in una delle vie principali di Hong Kong Central, è accessibile da uno di quei tipici vicoli con piccoli negozi che si aprono di fianco ai grandi templi del consumismo. Percorrendo una stretta scala si raggiunge il piano superiore, direttamente al centro del caos. All'interno di postazioni incredibilmente piccole si produce architettura in maniera rapida ed efficiente. L'architettura è per gli EDGE Architects soprattutto la possibilità di influenzare i processi socio-spaziali, ed essi traducono in architettura le condizioni della stessa Hong Kong.

Il contesto in cui si svolge questo discorso critico permette anche ad architetti dalla grande professionalità come Anthony Ng di percorrere nuove strade, realizzando opere di edilizia residenziale popolare esemplari dal punto di vista ecologico, climatico e del risparmio energetico e rispettando paradigmi come alta densità e grande elevazione. Anche lo studio di Ng è altamente tecnologico: ogni progetto viene sviluppato e realizzato interamente all'interno di una Intranet.

Un altro esempio di questa tendenza è lo studio di Rocco Yim. Yim ritiene che Hong Kong non sia una città di architetture eccelse, ma che la priorità sia rappresentata dalla salvaguardia dello spazio pubblico, e che la qualità di ogni soluzione vada giudicata sulla base del suo legame con la matrice tridimensionale della città. Nel grattacielo della City Bank, proprio dietro la Bank of China di Pei, Yim è riuscito a convincere il committente a creare questo legame con la città, e gli stessi volumi delle torri si adeguano alla concretezza del contesto locale. Per il nuovo porto di Hong Kong Central, dove al capolinea della metropolitana per il nuovo aeroporto sta nascendo un nuovo quartiere, Rocco Yim ha evidenziato ancora una volta programmaticamente questo ispessimento tridimensionale della densità urbana progettando un nuovo grandioso grattacielo. Tuttavia l'incarico è stato assegnato a Cesar Pelli, la cui torre è tutto sommato banale: anche a Hong Kong, infatti, gli investitori sono più sensibili a un nome di risonanza internazionale che a quello di uno sconosciuto la cui soluzione sia però migliore.

Gli architetti di Hong Kong stanno cercando una terza via tra lo smisurato sviluppo di molte città cinesi e asiatiche e la stasi, come la definisce Tao Ho, delle città europee. L'identità architettonica di Hong Kong è attualmente in via di definizione, anche se continua tuttora a differenziarsi fortemente da quella della Cina, sua mainland. High-Density e High-Rise rappresentano i temi fondamentali che vengono sviluppati qui, insieme alla questione di come si possa creare, a partire da queste condizioni, uno spazio urbano tridimensionale finalizzato alla mobilità e alla socializzazione.



FOTO *PHOTOS* AGLAIA KONRAD

High-Density, High-Rise, and Architecture: Hong Kong

Coming from the jungle metropolis of Kuala Lumpur, Hong Kong seems like a return to a traditional urban world. Hong Kong has been described often enough – as a political anomaly, as a phenomenon of particular economic power, as a tourist mecca. The whims and curiosities of the lifestyle of its billionaires are also sufficiently well-known, as are the enormous number of Rolls-Royces and Ferraris, and the inhuman storage spaces for those millions which the phenomenon of Hong Kong has made possible with the work it provides.

But what is Hong Kong really? What can this global city really tell us? Desmond Hui, a professor at Hong Kong University, warned against ascribing anything but normality to Hong Kong. Hong Kong has its skyscrapers and skyline like other global cities. But why "High-Rise" and "High-Density" in Hong Kong should have become one of this country's articles of faith, indeed an exemplar for the development of the Asian city, is something that cannot really be explained.

The urban culture of Hong Kong is fascinating. The masses are kept in motion by a complex and highly-developed transport network, and the city is experienced as a three-dimensional matrix. The local Chinese traders, and above them and alongside them the high life of the international designer stores. A unique European-American-Asian mixture of urban culture.

Hong Kong arose from the fragile dependence of limited land resources and tides of major population expansion. Time and again, the administration has tried to influence the accommodation issue, basing its actions on Anglo-Saxon/European planning tradition. More strongly than one might think, Hong Kong's urban development has been directed by the public administration. Quantifiable factors have been regulated – questions of minimum sanitary requirements, average living-space per person. Housing management, in other words, in the classic modern Bauhaus functionalist tradition.

Hong Kong's skyline has been developing since the 1960s, but only in the last ten years have individual signature buildings rescued it from anonymity. Without a doubt, Norman Foster's still grandiose Hong Kong and Shanghai Bank has created new dimensions of attention. Or Io Ming Pei's Bank of China, doubtless an imposing structure, but whose details are marred by tasteless nouveau riche kitsch. Even so, most of the skyscrapers are no more than average. Why then is a collection of largely banal buildings so fascinating? It is their dense multitude. And just like the Loop in Chicago, a public 'line', in this case the two-storey tramway, is the backbone.

Since Rem Koolhaas' disrespectful but acute analysis of Asian architecture, many have thought that it didn't exist in Asia. The speed of the projects is correct, as are the enormous dimensions, but nevertheless the fundamental questions of this development are critically taken up by the architects of Hong Kong, and there has been a move towards improving the architectural situation. In particular Tao Ho, the President of the Hong Kong Institute of Architects, is putting out critical manifestos in the fight against Asia's stupid, resource-destroying investor architecture. In addition, internationally Hong Kong University is today probably one of the best places to study architecture.

Typical protagonists in the current quality offensive and the internationalization of Hong Kong's new architecture are EDGE Architects, Gary Chang and Michael Chan. The office is in a main street in Hong Kong Central, but the entrance is in a narrow side-street. It is one of these typical city gorges with small traders, in direct proximity to the gleaming temples of consumption. Via narrow steps one ascends into the midst of chaos. In unimaginably small cubicles, architecture is produced as quickly and efficiently as a virus. Architecture for EDGE architects is above all an opportunity to influence socio-spatial processes, architecturally they thematize the situation of Hong Kong itself.

The background of a critical discourse also allows architects like Anthony Ng to strike out along new paths and to implement exemplary ecological, energy-saving, climatically optimized mass residential accommodation. Under the paradigms of High-Rise and High-Density. High-Tech, too, is Anthony Ng's office. Every project is completely developed and implemented via Intranet.

A further example is Rocco Yim's office. Hong Kong, he says, is not a city of architectural highlights. What is at stake is the rescue of public space. The quality of the individual solution must be measured against its integration into this three-dimensional matrix. In the City Bank skyscraper, immediately behind Pei's Bank of China, Rocco Yim managed to talked the client into this integration with the city. Even the body of the towers reacts to the specific locale. For the new harbour of Hong Kong Central, where at the terminus of the underground railway from the new airport a new neighbourhood is developing, Rocco Yim once again programmatically clarified this three-dimensional urban compression by designing a magnificent new skyscraper. However, the commission went to Cesar Pelli with a rather banal tower. In Hong Kong too, investors prefer the resounding name of an internationally famous architect to a better solution by an unknown.

Hong Kong's architects are seeking a third way between the unreflecting development of many Chinese and Asian cities and what Tao Ho has called the standstill of European cities. The identity of Hong Kong architecture is currently only starting to be defined. There is still a sharp demarcation with the mainland of China. High-Density and High-Rise are the main themes being studied and developed here, and, in these conditions, how a three-dimensional, public urban space of movement can be created. Hong Kong architecture today is the avant-garde of the city of the future. Multicultural life full of social contradictions in extreme density. This question must be answered by architecture. Because more and more people are going to be living in cities in these conditions. In Asia, In Africa, in South America. Can Europe reject this development?



Norman Foster

Hong Kong



Testo di Sebastiano Brandolini
Fotografie di Dennis Gilbert

Aeroporto internazionale Chek Lap Kok, Hong Kong

Progetto: Mott Consortium – Foster and Partners (architettura), Mott Connell Ltd (gestione e ingegnerizzazione), BAA plc (sistemi operativi)
Strutture: Ove Arup and Partners
Consulente costi: WT Partnership
Illuminotecnica: Fisher Marantz Renfro Stone
Piano di costruzione: O'Brien Kreitzberg
Progetto movimentazione: Wilbur Smith Associates
Committente: Hong Kong Airport Authority

Text by Sebastiano Brandolini
Photographs by Dennis Gilbert

Hong Kong International Airport Chek Lap Kok

Project: Mott Consortium – Foster and Partners (architecture), Mott Connell Ltd (management and engineering design), BAA plc (airport planning operational systems)
Structural engineering: Ove Arup and Partners
Cost consultant: WT Partnership
Lighting consultant: Fisher Marantz Renfro Stone
Construction planning: O'Brien Kreitzberg
Traffic planning: Wilbur Smith Associates
Client: Hong Kong Airport Authority

Da soli i numeri di questo aeroporto di Hong Kong stupiscono, e per essere compresi richiederebbero un sistema metrico nuovo. L'aeroporto, ci viene assicurato, è come la Grande Muraglia cinese, cioè riconoscibile dallo spazio; non possiamo che crederci. Le diverse fonti di informazioni parlano, per il terminal passeggeri, di 370.000 mc di cemento, 67.000 tonnellate di rinforzi, 8 km di giunti di dilatazione, di una superficie complessiva grande quanto il quartiere londinese di Soho e di una hall-bagagli più spaziosa di uno stadio di calcio. Un misto di vertigini e di trionfo ci assale, proprio mentre quotidianamente si parla dei rischi di un tracollo finanziario delle economie dell'Estremo Oriente: e lo scintillante aeroporto di Chek Lap Kok, con le sue grandiose infrastrutture di collegamento, è il progetto che più di ogni altro ha segnato la continuità tra il prima e il dopo Hong Kong, da colonia britannica a cassaforte della Cina capitalista. Super-monumento dedicato al progresso dell'uomo? Macchina intelligente che governa la natura? Modello di città ideale dedicata al trasporto? Le risposte e le critiche possono essere varie, ma nessun grande aeroporto – europeo o americano – può oggi a suo confronto dirsi moderno: son tutti accrocchi di pezzi e frammenti, dove gli impianti hanno divorato l'architettura, eterni cantieri di demolizioni e progetti tappabuchi.

Chi fino al 6 luglio atterrava al vecchio aeroporto di Kai Tak aveva il privilegio di sentirsi nel cuore di Hong Kong ancor prima di effettivamente arrivarci: la biancheria stesa sbatteva sulle punte delle ali dei jet, e l'acre odore di marcio tipicamente tropicale entrava dentro il terminal; l'aeroporto era in città, e lo scarto tra dentro e fuori era quasi nullo, come arrivare in treno: una full immersion nell'iperdensità e nella congestione round-the-clock di Hong Kong. A Chek Lap Kok, la matita di Norman Foster e l'organizzazione del Mott Consortium hanno imposto un mondo nettamente diverso: solare, illimitato, pulito, privo di intralci, senza affanni, col soffitto alto; l'aeroporto è il punto di riferimento che la Cina e Hong Kong di oggi offrono a quella metà della popolazione del globo che vive nel raggio di sole cinque ore di volo.

Le nuove piste, i terminal e gli edifici annessi di Chek Lap Kok (che significa pesce rosso) si adagiano su quelle che prima erano tre isole, per l'occasione livellate, congiunte, squadrate e collegate da un ponte strallato (il più lungo dell'Asia) ferroviario e stradale a Central, la principale stazione metropolitana nel cuore finanziario. Il nuovo luogo è legato all'acqua del mare più che alla topografia terrestre. La forma dell'isola e l'organizzazione degli edifici, cioè l'urbanistica del progetto, erano già stati definiti dal Masterplan Design; questo fissava con logica perentoria quel delicato terreno di incontro tra aspetti gestionali e architettura, senza il quale non è possibile definire il ruolo dei diversi attori e viene a mancare l'indispensabile unità decisionale. Da qui in poi, "i tempi sono stati l'essenza del progetto": non hanno soltanto determinato scadenze, ma hanno governato l'idea stessa dell'architettura. È straordinario con quanta bravura Foster sappia rappresentare nelle forme dell'architettura i legami (per lui indissolubili) tra tempi, si-

Gruppo di progettazione Foster and Partners
Direttori: Norman Foster, Ken Shuttlerworth, Graham Phillips, Donald Choi, Grant Brooker, Mouzhan Majidi, Robin Partington, Winston Shu
Responsabili del progetto: Brian Edes, Brian Timmoney, John Small, Mike Jelliffe, Richard Hawkins
Associati: Jonathan Parr, Ken Wai, Martin Riese, Paul Casey, Stephen Trstenjak
Collaboratori: Alen Nikolovski, Andy Raishbrook, Bernard Suen, Colin Ridley, Derek Power, Jayne Harrison, Jeffrey Kim, Jiang Chun, John Liddiard, Lam Wai Ming, Marco Gamini, Michael Haley, Michael Pryde, Miriam White, Richard Hay, Richard Kulczak, Richard Tan, Robert Mackenzie, Samuel Wong, Sarah Boden, Thomas Tang

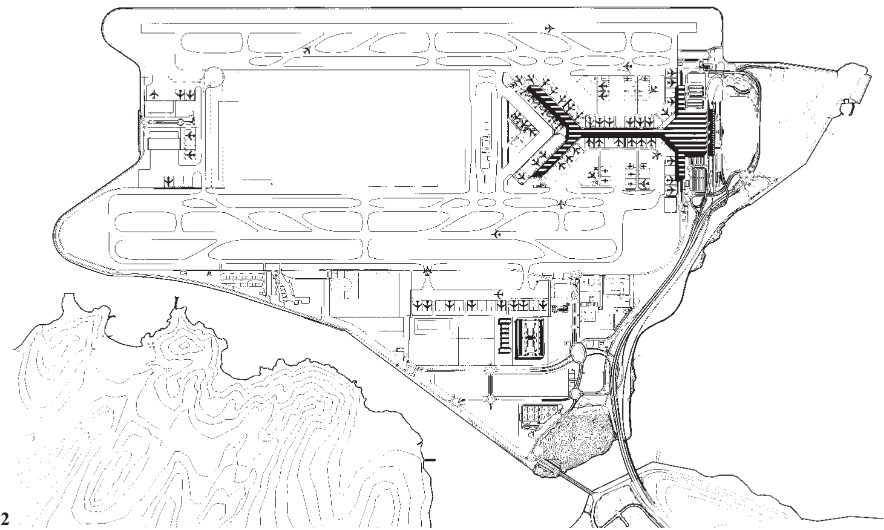
Foster and Partners design team
Directors: Norman Foster, Ken Shuttlerworth, Graham Phillips, Donald Choi, Grant Brooker, Mouzhan Majidi, Robin Partington, Winston Shu
Project directors: Brian Edes, Brian Timmoney, John Small, Mike Jelliffe, Richard Hawkins
Associates: Jonathan Parr, Ken Wai, Martin Riese, Paul Casey, Stephen Trstenjak
Collaborators: Alen Nikolovski, Andy Raishbrook, Bernard Suen, Colin Ridley, Derek Power, Jayne Harrison, Jeffrey Kim, Jiang Chun, John Liddiard, Lam Wai Ming, Marco Gamini, Michael Haley, Michael Pryde, Miriam White, Richard Hay, Richard Kulczak, Richard Tan, Robert Mackenzie, Samuel Wong, Sarah Boden, Thomas Tang



1

1, 3 Vedute aeree. Con la forma di una gigantesca balena, la struttura si adagia su un terreno di 6x3,5 km ottenuto dall'unione e livellamento di tre isole. L'elemento unificante del complesso è costituito dal tetto sviluppato su un semplice modulo a volta che ordina e illumina gli spazi.
2 Planimetria.
4 Schizzo concettuale con i dettagli della copertura ondulata.
Sul risvolto: vista del collegamento tra il centro dei trasporti di terra e il terminal principale dell'aeroporto (foto di Michel Porro).

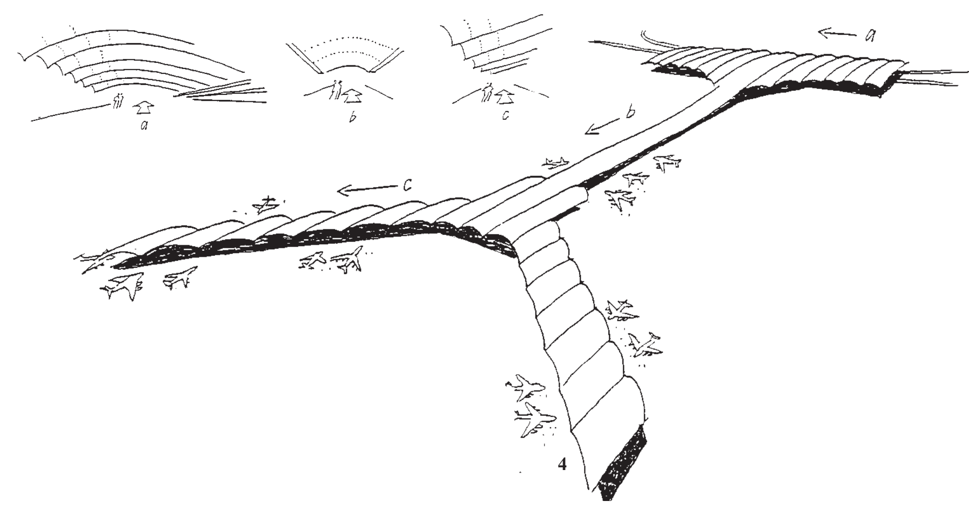
1, 3 *Aerial views. Shaped like a gigantic whale, the structure sits on a 6x3.5 km site created by the joining and levelling of three islands. The unifying element of the complex is its roof, developed on a plain vault module which punctuates and illuminates the spaces.*
2 *Site plan.*
4 *Conceptual sketch with details of the corrugated roofing.*
On flap: view of the link between the ground transportation centre and the main terminal of the airport (photo by Michel Porro).



2



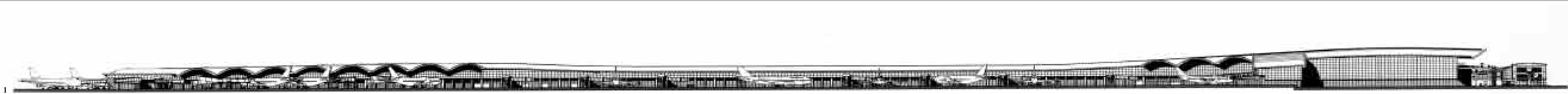
3



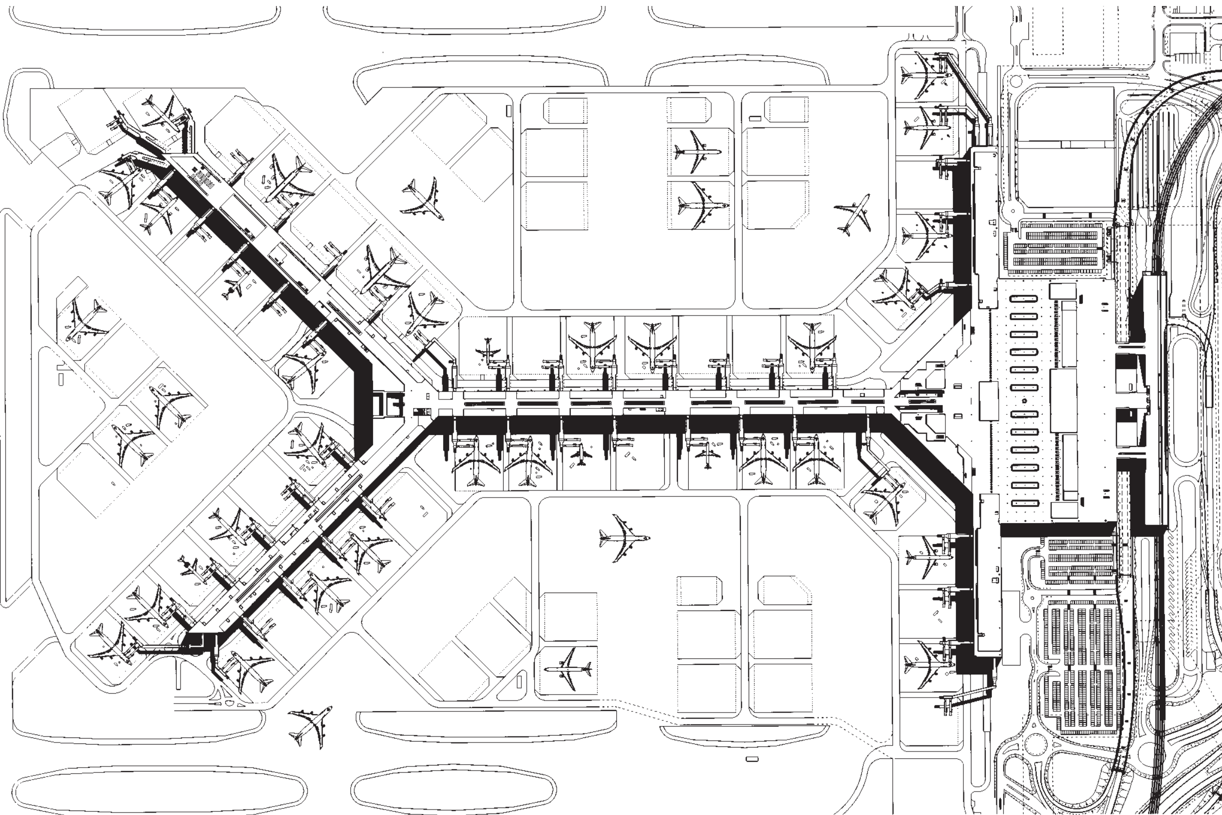
4

Domus 808 Ottombre *October* '98





1



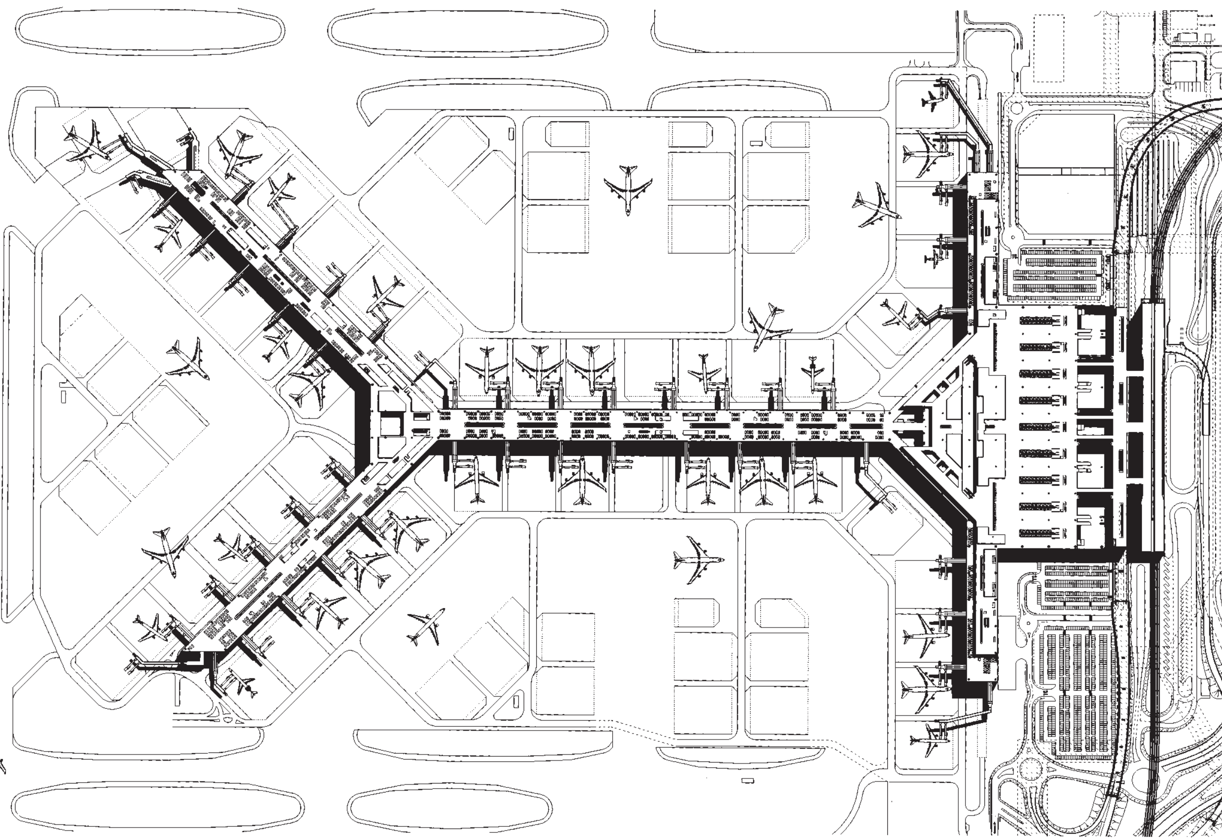
2



4



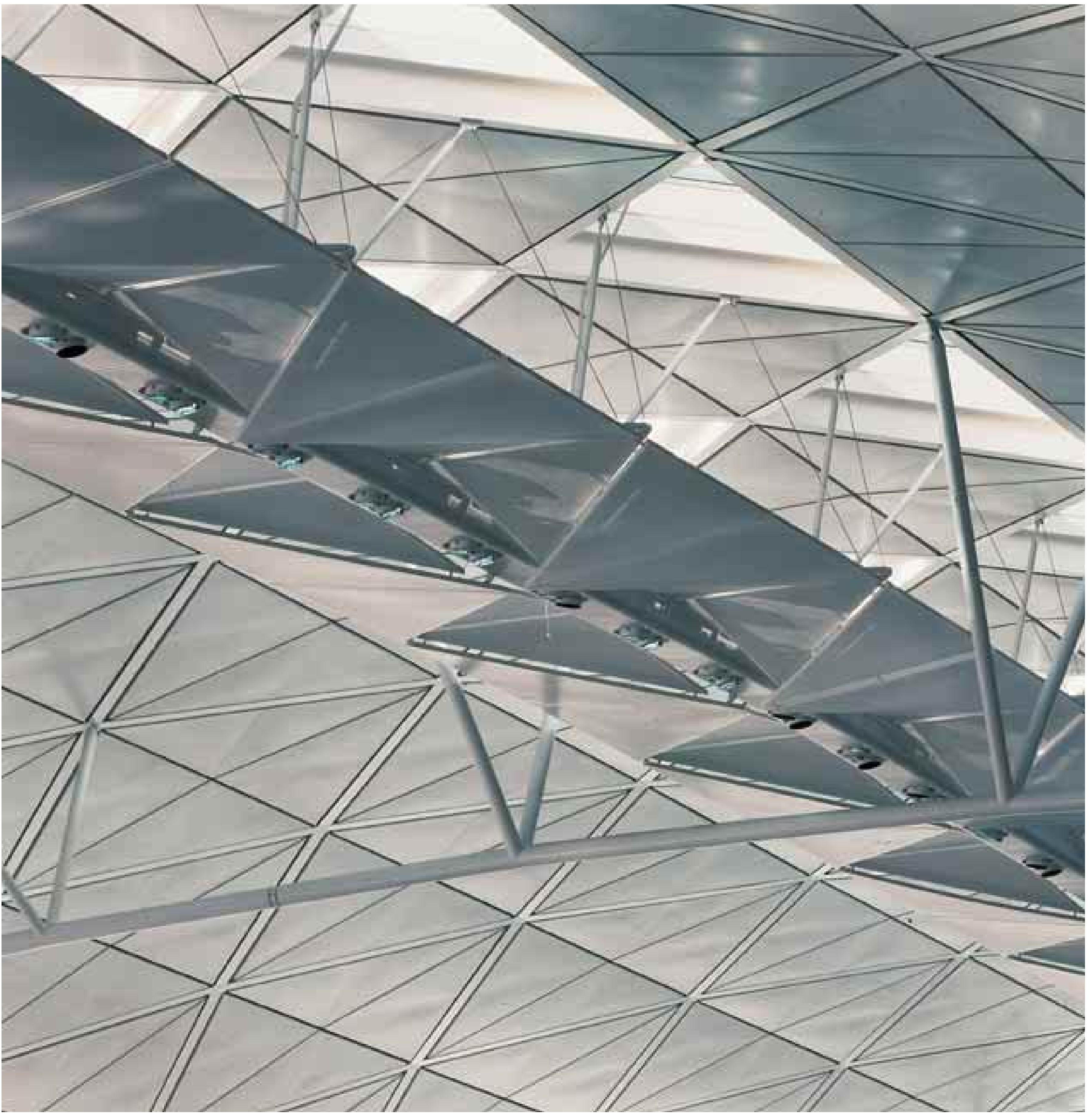
5



3

1 Prospetto sud.
2, 3 Piante al livello degli arrivi e delle partenze. Per il 2040 è stata prevista un'affluenza di 87 milioni di passeggeri all'anno con un traffico di 375.000 aeromobili.
4 Veduta di dettaglio zenitale della copertura.
5 Scorcio laterale del complesso. Sulla destra si scorge il sistema infrastrutturale che raggiunge la testata del terminal principale. Le strade rotabile e ferrata collegano in pochi minuti l'aeroporto al cuore di Hong Kong.
6 Particolare del tetto. Al colmo di ogni modulo voltato si apre un lucernario sotto al quale una leggera struttura a ombrelli triangolari funge da schermo per la luce.

1 *South elevation.*
2, 3 *Plans at the arrivals and departure level. A volume of 87 million passengers is expected by the year 2040, with air traffic totalling 375,000 aircraft.*
4 *Detailed bird's-eye view of the roof.*
5 *Side view of the complex. Visible on the right is the infrastructure stretching to the end of the main terminal. Road and rail communications link the airport to central Hong Kong in a few minutes.*
6 *Detail of roof. Opening at the top of each vaulted module is a skylight under which a light framework of triangular umbrellas acts as a light-screen.*

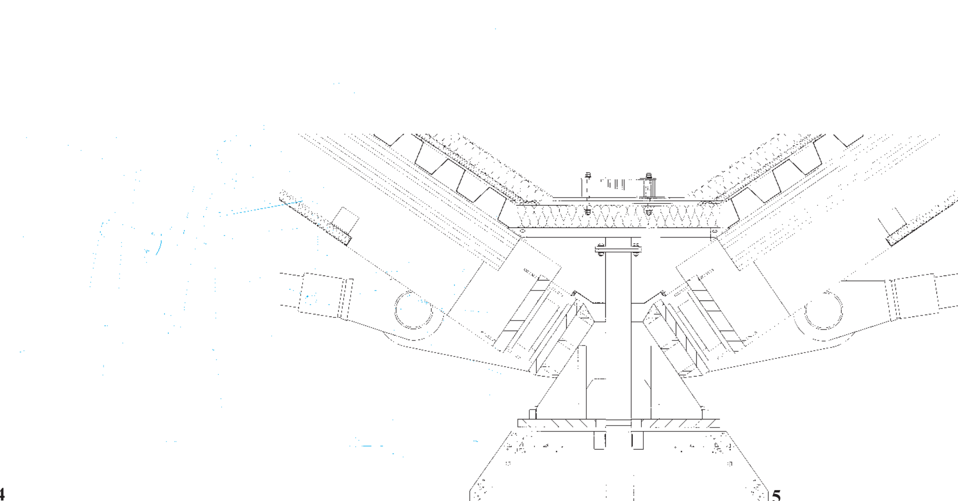


6


1

1, 2, 6 Tre differenti vedute dell'area partenze. Nonostante le dimensioni che fanno del Chek Lap Kok l'aeroporto più grande del mondo, la chiarezza dell'impianto e l'uso della luce naturale ne agevolano la fruizione (foto 1: Michel Porro).
3 Sezione longitudinale.
4 Particolare assonometrico del giunto della copertura.
5 Dettaglio della parte terminale della grande colonna che sorregge la copertura.

***1, 2, 6** Three different views of the departure area. Despite its size which makes Chep Lak Kok the world's biggest airport, the clarity of its layout and the use of natural light give it a user-friendly feel (photo 1: Michel Porro).*
***3** Longitudinal section.*
***4** Axonometric detail of the roof joint.*
***5** Detail of the end part of the large column supporting the roof.*


4 5


6

stemi di produzione e programmi funzionali, senza lasciarsi tuttavia incantare da banali sistemi costruttivi e dal praticismo dell'ingegneria. Chi paragona Foster a un ingegnere non coglie il salto qualitativo che egli opera a partire dalla semplice tecnica.
Foster sa rappresentare la macchina dell'organizzazione allo scadere del Ventesimo secolo, come Paxton fece con il Crystal Palace. Percorrendo gli oltre mille metri che dividono la parete d'ingresso dai cancelli d'imbarco, percepiamo l'azzeramento di tutte le scale intermedie dell'architettura: dalla scala dell'infinitamente grande passiamo direttamente alla scala dell'infinitamente piccolo. Foster e il Mott Consortium hanno ridotto al minimo gli elementi compositivi dell'aeroporto, che non è stato progettato in senso tradizionale quanto invece organizzato e programmato. Rispetto a Stansted, oltre alle maggiori dimensioni, è facile accorgersi che qui sono stati abbandonati tutti gli elementi di disegno a favore della perfezione esecutiva dell'involucro; il rischio è stato di produrre un'anonimità diffusa. I totem intelligenti che reggevano la copertura a ombrelli di Stansted hanno lasciato il posto a pilastri rotondi, che sembrano scomparire nel volume interno così ampio che l'occhio vi si perde.
Come a Stansted, anche qui la copertura catalizza la nostra curiosità, soprattutto se ci troviamo nella hall delle partenze o nelle lunghe braccia degli imbarchi. La copertura, composta da una serie di archi a botte che mirano verso gli imbarchi, è concepita come una prospettiva che ci incanala nella giusta direzione; verso i fianchi gli archi si abbassano senza tuttavia appiattirsi. Il colmo di ciascuna sezione incorpora una lucernario composto da sezioni triangolari che prosegue il ricamo dalle costole strutturali dei sottostanti archi incrociati; sotto i lucernari leggeri ombrelli capovolti, sempre di matrice triangolare, schermano la luce e la riflettono sull'intradosso della copertura. La geometria deve essere stata complessa da progettare ma è comunque facile da percepire, e produce il magico effetto di farci trovare all'interno di un grande apparecchio illuminante.
L'illusione è che la luce non provenga da un determinato punto per poi diffondersi, ma risieda nello spazio occupandolo, come il suono di un'orchestra occupa un auditorium rimbalzando tra diverse superfici. La forma dello schermo della copertura fa riverberare nell'aria una speciale sensazione gravitazionale, quasi ci trovassimo in un ambiente pressurizzato in grado di gonfiare quanto sta intorno: in un luogo che agisce così direttamente sui nostri sensi diventa difficile comprendere le distanze. Foster risolve il problema dell'immensità del progetto tramite le illusioni, l'articolazione della luce, i fili perfetti dei materiali, i riflessi, i dettagli millimetrici, le proporzioni e i ritmi: una calibratura senza sbavature, impeccabile, all'interno della quale noi stessi diventiamo attori, e dove dobbiamo comportarci in modo da essere all'altezza. Questo è il mondo del suo immaginario; è un mondo ideale e perfetto che forse noi comuni mortali non meritiamo, ma che ci consente di sognare, e che – per suo grande merito – non scivola mai verso l'autoritarismo. I computer e la tecnologia sono, per Foster, parti di questo immaginario.

The numbers alone, in this *new Hong Kong airport, are mind-boggling; and it would take a new metric system to understand them. The airport, we are assured, is like the Great Wall of China: recognizable from space; and we can only believe it. Diverse information sources speak of 370,000 cubic metres of concrete for the passenger terminal, 67,000 tons of reinforcements, 8 km of expansion joints, an overall surface as large as Soho in London, and a luggage hall more spacious than a football stadium. We are assailed by a mixture of dizzy figures and triumph, just when one hears so much about the risk of collapsing Far Eastern economies. The scintillating Chep Lap Kok airport moreover, with its grandiose connecting infrastructure, is the project which more than any other has described the continuity between Hong Kong's before and after, from British colony to capitalist China's safe. A super-monument to man's progress? An intelligent machine governing nature? The model for an ideal city dedicated to transport? The answers and the criticisms may be varied, but no major airport – European or American – can call itself as modern. By comparison, they are all jumbles of bits and pieces, where systems have devoured architecture; they are eternal demolition sites and stopgap projects.*
Those who until July 6 had been accustomed to land at the old Kai Tak airport were privileged to feel they were already in the heart of Hong Kong before actually getting there. Those were the days when washing-lines flapped close to the wingtips of jets, and the characteristically tropical sour smell of rot wafted into the terminal. The airport was in the city, and the difference between inside and outside was almost nil; it was like arriving by train, with passengers plunged straight into the hyperdensity and round-the-clock congestion of Hong Kong. At Chek Lap Kok, Norman Foster's pencil and the Mott Consortium's organization have imposed a decidedly different atmosphere. It is sunny, unlimited, clean, unobstructed and calm, and the ceilings are high. The airport is the landmark presented by the China and Hong Kong of today to half the globe's population that lives within a radius of only five hours by plane.
The new runways, the terminals and the buildings annexed to Chek Lap Kok (which means goldfish) rest on what were previously three islands. These were flattened out for the purpose, joined together, squared and linked by a rail and road suspension bridge (the longest in Asia) to Central, the main underground station in the city's business center. This new place is linked to the sea rather than to the topography of its surrounding land. The shape of the island and the arrangement of the buildings on it, i.e. the project's town-planning, were already defined by the Masterplan Design. This, with a peremptory logic, laid down the delicate meeting-points between management aspects and architecture, without which the role of the various actors cannot be outlined and the unity indispensable to decision-making would be lacking. Henceforth "completion times were the essence of the project". They were not just deadlines, they governed the actual idea of



2


3

John Pawson Sale d'attesa della Cathay Pacific, Areoporto di Hong Kong *Cathay Pacific Lounges, Hong Kong Airpot*

Pagina a fronte: particolare dell'area passeggeri. Le grandi vetrate con le quali il complesso si apre verso l'esterno favoriscono il senso di orientamento e rendono più naturali i cambi di scala dimensionale.

Facing page: detail of the passenger area. The picture windows through which the complex opens outwards help passengers to keep their bearings and make the changes of scale more natural.

La sala d'attesa della Cathay Pacific (nota come The Wing, "l'ala") è progettata per offrire ai più esigenti viaggiatori la sensazione di stare a casa propria. Il pubblico dei forti viaggiatori è il più difficile da impressionare, il più disincantato e il più scettico in materia di status symbol.
Gli ambienti avranno caratteristiche domestiche, saranno un luogo in cui i viaggiatori potranno essere sé stessi, in cui potranno affermare la propria individualità. Saranno un'oasi di pace e di tranquillità, in cui luce, acqua e spazio avranno una funzione rasserenante e scioglieranno la tensione del viaggio. Saranno collegati a queste essenziali componenti vitali e non separati dalla natura in un'ermetica atmosfera artificiale.
The Wing offrirà un ambiente raffinato, confortevole ed elegante, piuttosto che rappresentare un'invadente affermazione stilistica. La sua fisionomia nascerà dalla bellezza delle proporzioni e dalla tattilità di materiali di qualità. La sala d'attesa utilizzerà i più aggiornati sistemi di comunicazione e di informazione, presenti in modo discreto invece che invadente.
The Wing è stata concepita come un serie di spazi collegati che fluiscono liberamente l'uno nell'altro, separati e definiti da semplici e gradevoli schermi di legno e di vetro shoji. Il senso dell'intimità viene ottenuto senza incidere sul carattere di apertura spaziale dell'aeroporto. Negli ambienti si è ricercato l'equilibrio tra spazi pubblici e privati, intimi e aperti. I passeggeri potranno scegliere tra servizi di bar e ristorante, un'area in cui lavorare e una tranquilla biblioteca, previste intorno a uno specchio d'acqua.

***The Cathay Pacific** Lounges (called "The Wing") are designed to offer the most demanding of frequent travellers the sense that they are at home. The people who really travel a lot, are the hardest to impress, they are the most jaded and the most sceptical about superficial status symbols. The suites will be domestic in character, a place in which travellers can be themselves, in which they can make their own mark. The suites will be an enclave of peace and tranquillity with the calming use of light, water and space, dissolving the stresses of travel. They will be connected to these essentials of life, not cut off from nature in a hermetic artificial atmosphere. The Wing will provide a refined, comfortable and elegant background, rather than making an intrusive stylistic statement. Its character will come from handsome proportions, and the tactile quality of fine materials. The lounges will utilise the most advanced communications, and information technology, presented in a discrete, rather than an obtrusive manner. The Wing been conceived as a series of interconnected spaces that flow freely from one to another, separated and defined by simple and beautiful screens of timber and shoji glass. A sense of privacy is achieved without intruding on the spacious character of the airport. A balance between public and private, intimate and open space has been sought for the suites. Passengers have a choice of restaurant and bar facilities, a study in which to work, and a quiet library planned around a water area.*



La caffetteria. *The cafeteria.*



La biblioteca della prima classe. *The first class passenger library.*

Il 'porto'. *The 'port'.*



the architecture. It is amazing how cleverly Foster manages in the forms of his architecture to represent the links (in his view indissoluble) between times, production systems and functional schedules – without however letting himself be swayed by trite construction systems or practical engineering. Those who compare Foster to an engineer fail to grasp the superior quality that he adds to plain technology.
Foster knows how to represent the organizational machine at the close of the twentieth century, as Paxton did with the Crystal Palace. As we walk the thousand metres and more that divide the entrance wall from the embarkation gates, we perceive the erasure of all the intermediate scales of architecture: switching directly from the scale of the infinitely large to that of the infinitely small. Foster and the Mott Consortium have reduced to a minimum the compositional elements of the airport, which was not designed in the traditional sense, but organized and programmed. Compared to Stansted, aside from the larger scale, it is easy to notice that here all the elements of design have been abandoned in favour of the overall perfection of the outer shell. The risk was that of producing a general sense of anonymity. The intelligent totems supporting the umbrella roof at Stansted have given way to round pillars, that seem to vanish into an inner volume so vast that the eye is lost in it.
As at Stansted, here too the roof catalyses our curiosity, especially if we are in the departure hall or in the long embarkation fingers. The roofing, comprising a series of barrel arches leading towards the gates, is conceived as a perspective that channels us in the right direction. Towards their sides the arches get lower, though without being flattened. The top of each section incorporates a skylight composed of triangles which continue the pattern set by the structural ribs of the crossed arches below; screening the light and reflecting onto the intrados of the roof. The geometry must have been complicated to design, but it is easy to perceive and conjures up the magic of making us feel we were inside a vast lighting fixture.
The illusion is that the light does not originate from a given point and then spread, but resides in space while occupying it, much as the sound of an orchestra occupies an auditorium while bouncing off different surfaces. The shape of the roof screen causes a special gravitational sensation to reverberate in the air, almost as if we were in a pressurised interior capable of inflating its surroundings. In a place acting so directly on our senses, it is difficult to grasp distances. Foster solves the problem of the project's immensity by means of illusions, by the articulation of light and perfectly matching materials; reflections, minute details, proportions and rhythms: in a smoothly calibrated and impeccable scene in which we ourselves become actors and must prove ourselves worthy. This is his image of an ideal and perfect world. We ordinary mortals may perhaps not deserve it, but it does allow us to dream. And one of its great merits is that it never slips into authoritarianism. For Foster, computers and technology are parts of this imaginary world.



Rocco Yim

Hong Kong



Fotografie di Rocco Design Ltd

Photographs by Rocco Design Ltd

Edificio a torre in Nathan Road, Hong Kong

High-rise in Nathan Road, Hong Kong

Progetto: Rocco Design Limited
Strutture: Maunsell Consultants Asia
Ingegneria geotecnica: Maunsell Consultants Asia
Impiantistica: Meinhardt (M&E) Ltd
Illuminotecnica: Isometrix
Committente: Stelux Holdings International Ltd
Impresa di costruzione: Penta Ocean Construction Co Ltd

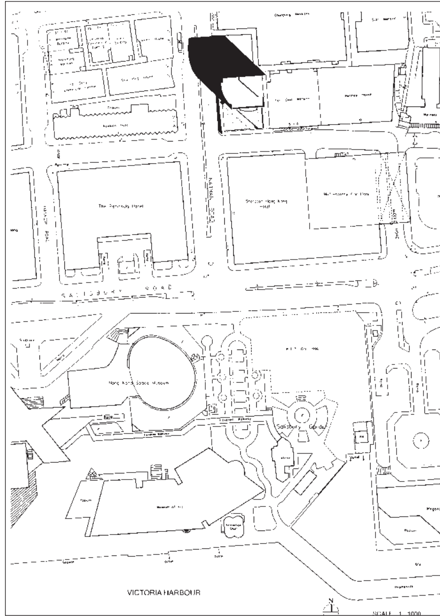
Project: Rocco Design Limited
Structural engineers: Maunsell Consultants Asia
Geotechnical engineers: Maunsell Consultants Asia
Services: Meinhardt (M&E) Ltd
Lighting: Isometrix
Client: Stelux Holdings International Ltd
Contractor: Penta Ocean Construction Co Ltd

Il sito di Titus Square si trova all'incrocio di Nathan Road con Middle Road, a Tsimshatsui, zona tradizionalmente di intensa attività commerciale e turistica. Il sito è rinchiuso tra vari edifici significativi del quartiere: il Peninsula Hotel, lo Sheraton Hotel e l'Hyatt Regency. Ha una superficie relativamente piccola: appena un migliaio di metri quadrati, e quella che un tempo era la vista panoramica sul Porto Victoria oggi è in gran parte chiusa dallo Sheraton e dal recente ampliamento del grattacielo del Peninsula. La ristrutturazione prevede un edificio per uffici di alta qualità con un podio destinato a esercizi commerciali. La sfida progettuale sta nel riuscire a sfruttare completamente, con i vincoli costituiti dai vicini edifici a torre e la relativa ristrettezza del lotto, le potenzialità del sito in questa particolare area "d'oro". La strategia progettuale del podio consiste nell'inserire un passaggio che taglia il sito in diagonale, collegando Nathan Road e Middle Road, in modo che i pedoni siano indotti a usare questa scorciatoia attraversando l'area degli esercizi commerciali, e si trovino a passare involontariamente per l'atrio a cielo aperto che sovrasta il passaggio, a contatto visivo con i vari piani destinati ai negozi e con le relative passerelle e scale mobili: mescolanza e confusione intenzionale dei confini tra sfera pubblica e privata, che dà luogo a un'architettura fluida e permeabile. Nel progetto della torre per uffici c'è il tentativo cosciente di mettere in risalto il più possibile la vista sul porto disponibile ai vari livelli della torre. Ne risulta una facciata orientata a sud-ovest dal 6° al 13° piano – per sfruttare il varco tra lo Sheraton e il Peninsula – e verso sud dal 15° al 27°, una volta superata la sommità dello Sheraton, per catturare l'intero panorama dell'isola di Hong Kong. La forma dell'edificio viene perciò predefinita da queste strategie e rappresenta un notevole esempio di "insorgenza contestuale" nel denso tessuto urbano tipico di Hong Kong. *(Rocco Design Ltd)*

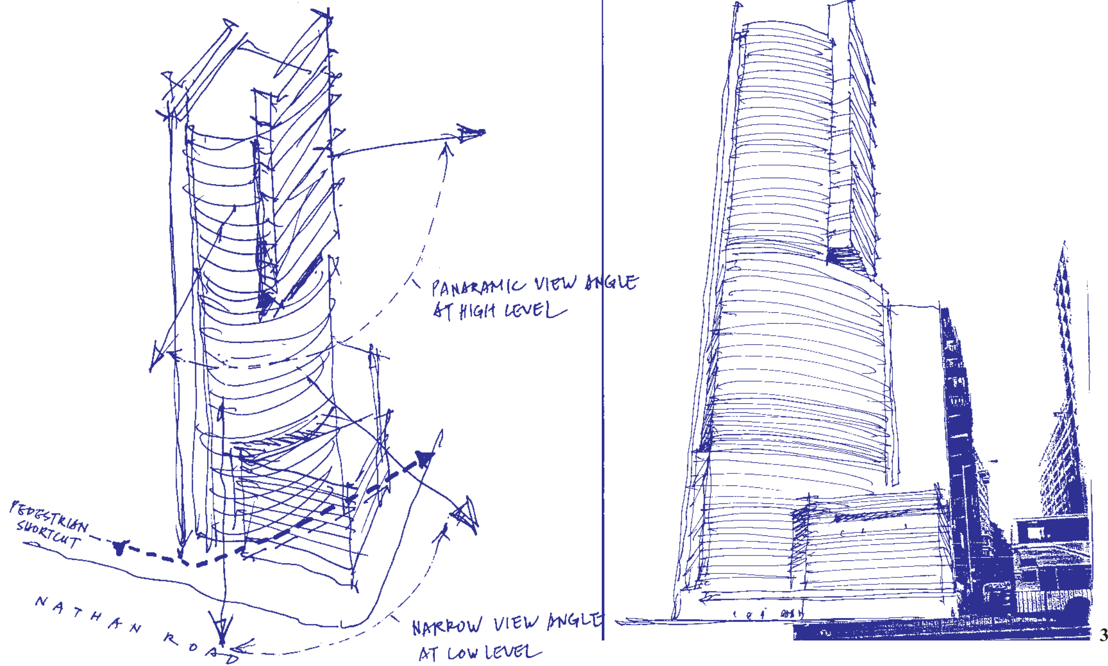
The Titus Square *site is located at the junction of Nathan Road and Middle Road in Tsimshatsui, a traditionally busy commercial and tourist neighbourhood. The site is sandwiched between a number of landmark buildings in the district: the Peninsula Hotel, the Sheraton Hotel and the Hyatt Regency. It is relatively small in area; only about 1000 sqm, and what used to be a panoramic view of Victoria Harbour is now largely obstructed by the Sheraton and the newly extended Peninsula Tower. The redevelopment is envisaged as a Class-A office building with a retail podium. The challenge to the design was how to exploit fully, under the restrictions of its tower-ing neighbours and its own relatively small area, the site's potential in this particular 'golden' location. The strategy used in the design of the podium is to introduce a passage cutting diagonally across the site linking Nathan Road and Middle Road, so that pedestrians are tempted to use this shortcut through the retail areas, and brought, involuntarily, through the skylit atrium above this passage, into visual contact with the various retail levels and the associated bridgelinks and escalators. This intentional mixing and blurring of the boundary between private and public domains results in an architecture which is both fluid and permeable. In the design of the office tower, a conscious attempt is made to maximise the view of the harbour to be enjoyed from the different levels of the tower. For this reason the facade is orientated towards the south-west from 6/F to 13/F, through the gap between the Sheraton and the Penin-sula, and towards the south from the 15/F to 27/F, once it is clear of the roof of the Sheraton, to capture the whole panorama of Hong Kong Island. The form of the building is thus predetermined by the above strategies and represents a distinct example of a "contextual highrise" in the dense urban fabric typical of Hong Kong.* (Rocco Design Ltd)

1 Planimetria. La torre sorge su un sito relativamente piccolo (1000 metri quadrati) ed è circondata da altri grattacieli.
2, 3 Studi volumetrici.
Pagina a fronte: scorcio del fronte ovest.

1 Site plan. The tower stands on a relatively small plot (1000 square meters) and is surrounded by other skyscrapers.
2, 3 *Volumetric studies.*
Opposite: west front.



1



2

3

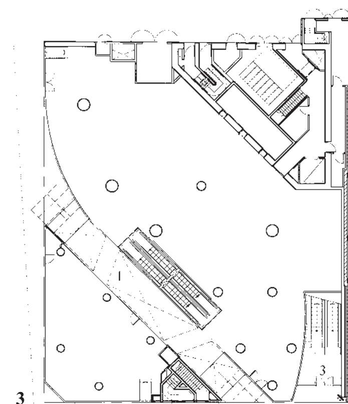


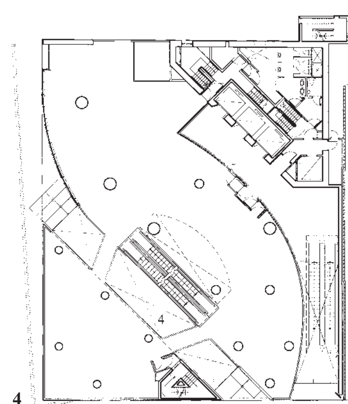

1

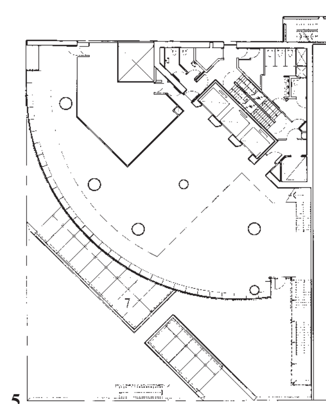

2

1, 2 Particolari di un cavedio e della struttura esterna.
3-5 Piante del piano terra, del primo e del quarto piano.
6 Una serie di passerelle provvede ai collegamenti orizzontali che si intrecciano con quelli verticali.
7 Prospetto ovest.
Pagina a fronte: il grattacielo nel contesto urbano. Nel basamento sono ospitati gli esercizi commerciali ed è stato ricavato un passaggio pedonale che taglia il lotto in diagonale, mentre il volume superiore della torre è stato ruotato per rendere possibile la vista del porto e dell'intera isola.

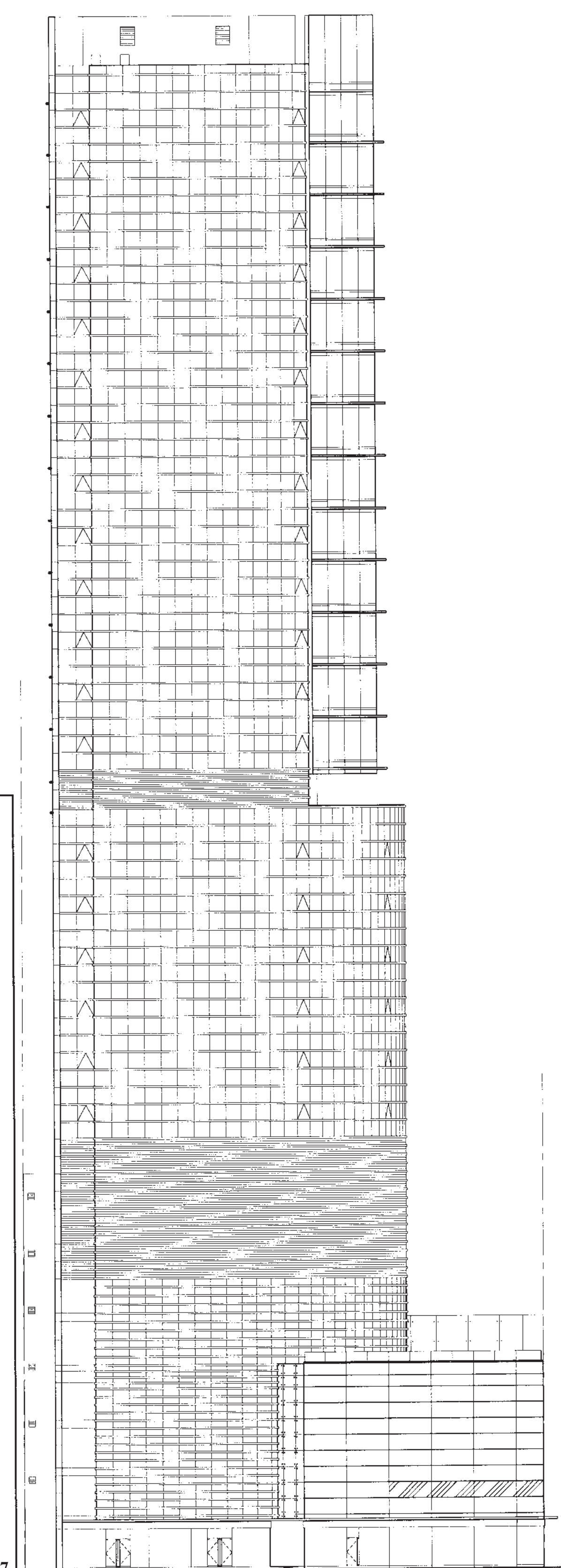
1, 2 *Details of an air shaft and the external structure.*
3-5 *Ground, first and fourth floor plans.*
6 *The horizontal-circulation walkways interlace with the vertical paths.*
7 West elevation.
Opposite: the skyscraper in the urban context. The basement houses commercial premises and a pedestrian pathway crosses the lot diagonally. The upper section of the tower was twisted to offer a view of the port and the whole island.


3


4


5


6


7



Domus 808 Ottobre *October* '98

Anthony Ng

Hong Kong



Fotografie di Keith Chan, Alfred Ko

Photographs by Keith Chan, Alfred Ko

Complesso residenziale pubblico Verbena Heights, HK

Public housing estate at Verbena Heights, HK

Progetto: Anthony Ng Architects Limited – Kitty Au, Stuart Berriman, Vincent Chang, R. Hay, Henry Ho, Jacky Lam, N. Matsuda, Anthony Ng, David Ng, James Pierce, George Strome, Andy Wong, David Wong, Guymo Wong, Kenneth Wong, K.S. Wong
Consulenti ambientali: ERM Hong Kong Ltd, Vipac Engineers & Scientists Ltd, Arup Acoustics
Controllo di gestione: Levett & Bailey Chartered Quantity Surveyors
Consulente progetto ambientale: Urbis Travers Morgan Ltd
Committente: Hong Kong Housing Society

Project: Anthony Ng Architects Limited – Kitty Au, Stuart Berriman, Vincent Chang, R. Hay, Henry Ho, Jacky Lam, N. Matsuda, Anthony Ng, David Ng, James Pierce, George Strome, Andy Wong, David Wong, Guymo Wong, Kenneth Wong, K.S. Wong
Environmental consultants: ERM Hong Kong Ltd, Vipac Engineers & Scientists Ltd, Arup Acoustics
Quantity surveyor: Levett & Bailey Chartered Quantity Surveyors
Landscape consultant: Urbis Travers Morgan Ltd
Client: Hong Kong Housing Society

Verbena Heights è uno dei grandi complessi residenziali a finanziamento pubblico realizzati di recente dall'organizzazione parastatale Hong Kong Housing Society nella città satellite di Tseung Kwan O.
Il sito, su un'area di circa 2,1 ettari, è stato destinato alla realizzazione di 141.000 metri quadrati di superficie complessiva a uso residenziale, per un totale di circa 3000 appartamenti (con circa 8000 inquilini). Di circa due terzi degli appartamenti è prevista la vendita a famiglie di reddito medio, mentre gli altri vengono offerti in affitto a singoli e famiglie a reddito inferiore. Tutte le unità residenziali sono autonome e fornite di cucina e servizi.
Oltre alla funzione residenziale il complesso ospita, al piano terreno e ai livelli del podio, una vasta gamma di servizi sociali: un asilo nido e un *kindergarten*, un centro per i bambini e gli adolescenti, un centro di riabilitazione per disabili, un centro sociale per gli anziani, un centro commerciale, un supermercato. La maggior parte di questi servizi sociali è organizzata intorno agli spazi delle corti principali, nell'intento di incoraggiare i contatti sociali e sviluppare lo spirito comunitario.
Per i pedoni sono stati allestiti percorsi strutturati protetti dalla luce solare oltre che dalla pioggia e dal vento. Come viali tradizionali, questi percorsi non solo collegano gli atri di ingresso delle unità residenziali con altri punti nodali ma fungono anche da spazi di incontro sociale.
Data la disposizione verticale e compatta l'intero complesso residenziale assomiglia a una "città verticale" all'interno della città satellite. I servizi sociali e gli spazi aperti strutturati collocati a vari livelli della "città verticale" sono direttamente accessibili dalle abitazioni.
Per il piano residenziale tipo è stata adottata, invece della tipica pianta cruciforme, una disposizione lineare. I blocchi lineari sono raggruppati intorno a tre corti principali destinate alle occasioni sociali: una corte di ingresso, una corte per il *tai chi* e una corte sistemata a paesaggio sopra il blocco del parcheggio.
La corte di ingresso, posta tra gli appartamenti in vendita e quelli in affitto, rappresenta uno spazio di incontro animato da alberi, fontane e negozi. La corte per il *tai chi*, accanto al blocco degli appartamenti in affitto, è un luogo ideale per gli esercizi mattutini degli anziani, mentre la corte a paesaggio circondata dagli appartamenti in vendita offre servizi ricreativi più dinamici per bambini e giovani.
I 'portali' a più livelli che forano i piani bassi dei blocchi residenziali sono collocati su un asse centrale che collega le tre corti principali. Ogni portale è coperto da una struttura di tessuto che fa da frangivento per migliorare il comfort dei pedoni.
I portali sono parte integrante dell'architettura, e sono destinati a facilitare l'orientamento e a sottolineare in modo spettacolare il senso dell'arrivo *(Anthony Ng Architects Ltd).*



1



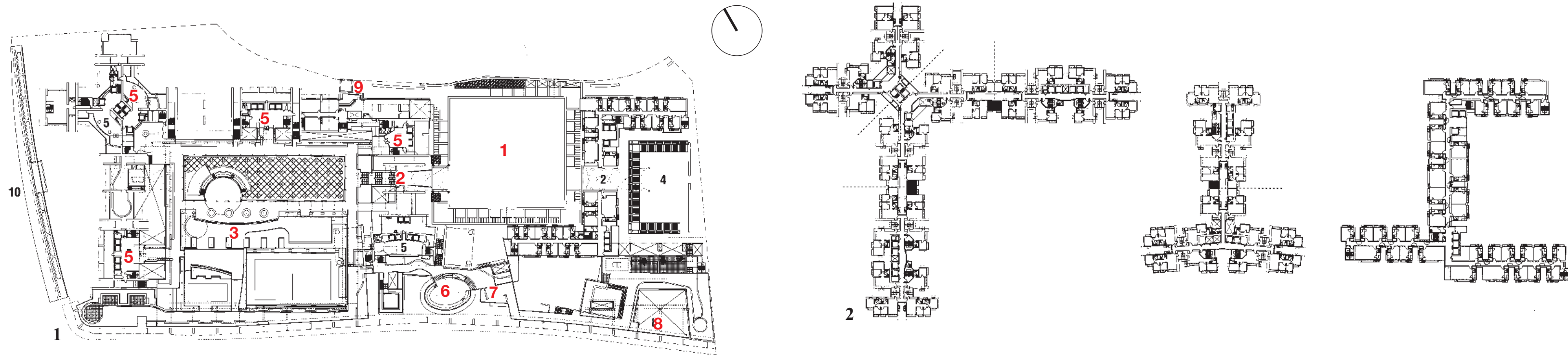
2

3

1 Veduta della corte interna. Cuore pubblico del complesso residenziale, ospita tutti i servizi comuni accessibili attraverso un sistema di percorsi coperti (foto di Alfred Ko).
2 Il fronte sud-ovest. La committenza pubblica ha richiesto ai progettisti un'attenzione particolare ai problemi causati da un'edificazione ad alta densità e ai principi di un'architettura ecosostenibile (foto di Alfred Ko).
3 Il portale d'ingresso. Un tendone in tessuto protegge i pedoni e allo stesso tempo sottolinea drammaticamente l'entrata (foto di Keith Chan).

1 View of inner courtyard. The public heart of the housing complex, it contains all the communal services, which are accessible through a system of covered paths (photo by Alfred Ko).
2 The south-west front. The public client asked the architects to pay special attention to the problems caused by high density building and to the principles of an eco-sustainable architecture (photo by Alfred Ko).
3 The entry portal. An awning protects pedestrians and at the same time dramatically emphasizes the entrance (photo by Keith Chan).

Domus 808 Ottobre *October* '98



1 corte centrale
2 portale d'ingresso
3 giardino
4 corte del tai chi
5 asilo nido
6 centro per gli anziani
7 giardino d'infanzia
8 centro d'aggregazione giovanile
9 schermo acustico

1 central court
2 entry portal
3 garden
4 The 'Tai Chi' courtyard
5 kindergarten
6 old people's center
7 playground
8 youth aggregation center
9 acoustic screen



Verbena Heights is one *of the large public housing estates recently developed by the Hong Kong Housing Society, a quasi-government organization, in the new town of Tsueng Kwan O.*

The site area of about 2.1 hectares is planned to provide 141,000 square metres of residential gross floor areas for a total of about 3000 households (a population of about 8000). About two-thirds of the flats are for sale to middle-income families, while the rest are for rental to lower-income individuals and families. All residential units are self-contained with individual kitchen and bathroom.

In addition to providing residential accommodation, the development is integrated with a wide range of community facilities at the ground and podium levels of the 'complex'. They include a day nursery, a kindergarten, a children and youth center, a rehabilitation center for disable people, a social center for the enderly, local convenience stores, and a marketplace. Most of these community facilities are organized around the main courtyard spaces, with the intention to encourage social interaction and foster local community spirit. Landscaped walkways are provided for pedestrians with solar shading as well as rain and wind protection. Like traditional alleys, the walkways not only connect the residential entrance lobbies and other nodal points, but also serve as social gathering spaces.

Given the high-rise and compact layout, the entire housing estate resembles a "vertical town" within the new town. Community facilies as well as landscaped open spaces located at various levels of the "vertical town" are readily accessible from home. Instead of the prevalent cruciform plan, a linear layout is adopted for the typical residential floors. The linear blocks are clustered around three main courtyard spaces for social events: an entrance court, a "Tai Chi" court, and a landscaped court above the car park podium. The entrance court, located between the saleable and rental blocks, resembles a greeting space enlivened with trees, fountains and shops. The "Tai Chi" court next to the rental blocks would be an ideal place for morning exercise for the elderly, while the landscaped court surrounded by the saleable blocks provides more active recreational facilities for children and youth. Multi-storey 'portals' through the lower levels of the residential blocks are located along a central axis connecting the three main courtyards.

Each portal is covered with a fabric structure which acts as a windbreak for improved pedestrian comfort. The portals are an integral part of the architecture and serve to facilitate orientation and dramatize the sense of arrival (Anthony Ng Architects Ltd).

1 Pianta a livello dell'atrio comune.
2 Pianta del piano tipo.
3 Da sinistra a destra, dall'alto in basso, strategie progettuali per un'architettura ecosostenibile; modello per lo studio della ventilazione, test per l'aerazione naturale condotto nella galleria del vento, schermi di protezione solare, simulazioni al computer per l'ottimizzazione di luce e ombra, schema di assorbimento dell'energia solare, collettore solare e fotovoltaico per la produzione di acqua calda ed energia solare, stenditoi per la biancheria incorporati nei fronti, movimenti dell'aria indotti dal calore, mensole finestrate per sfruttare la luce in ambienti profondi, studio dell'integrazione della luce naturale con un sensore intelligente di controllo.
4 Scorcio del fronte sud-ovest. In primo piano, il colonnato curvilineo, elemento di transizione tra la città e il podio dei servizi comuni (foto di Keith Chan).
5 Particolare del fronte nord-est. Il muro 'finestrato' in primo piano lavora come barriera al rumore consentendo però una permeabilità visiva (foto di Alfred Ko).

__1__ Plan of communal atrium level.
__2__ Standard floor plan.
__3__ From left to right and top to bottom, project strategies for an eco-sustainable architecture; model for ventilation study and natural ventilation tests conducted in the wind-tunnel, solar protection screens, computer simulations for optimised light and shade, solar energy absorption diagram, solar and photovoltaic collector for the production of hot water and solar energy, clothes-lines built into the fronts, heat-induced air movements, fenestrated brackets to exploit light in deep settings, study of natural light integration with intelligent control sensor.
__4__ Perspective view of south-west front. In the foreground is the curved colonnade, an element of transition between the city and the communal services podium (photo by Keith Chan).
__5__ Detail of north-east front. The 'fenestrated' wall in the foreground acts as a sound barrier, whilst also providing a visual filter (photo by Alfred Ko).





EDGE

Hong Kong



Fotografie di Freeman Wong e EDGE

Photographs by Freeman Wong and EDGE

Uffici per un'agenzia pubblicitaria, Hong Kong

Advertising Agency Offices, Hong Kong

Progetto: EDGE - Gary Chang, Michael Chan, Annette Wu, Gunn Cheng, Wong Chung Wai, Alan Lam

Project: EDGE - Gary Chang, Michael Chan, Annette Wu, Gunn Cheng, Wong Chung Wai and Alan Lam



6

1, 2 Scorci di due vicoli di Hong Kong. La serie di bancarelle autocostruite che caratterizzano le piccole vie della città asiatica è stata l'immagine di riferimento per lo sviluppo del progetto (foto di EDGE).
3-5 Piante degli uffici nelle possibili varianti: dalle unità di ufficio chiuse si passa a quelle aperte corredate da un lungo tavolo di riunione o da tavoli disposti liberamente nel corridoio adiacente.
6 Prototipo dell'unità base studiata per il sistema flessibile di uffici (foto di Freeman Wong).

1, 2 *Two Hong Kong alleys. The homemade stalls that characterize the narrow alleys of the Chinese city acted as the image for the development of the project (photos by EDGE).*
3-5 *Plans of offices with the possible variants: there can be closed offices or open ones with a long meeting table or tables placed freely in the adjacent corridor.*
6 *Prototype of the basic unit devised for flexible office systems. (photo by Freeman Wong).*

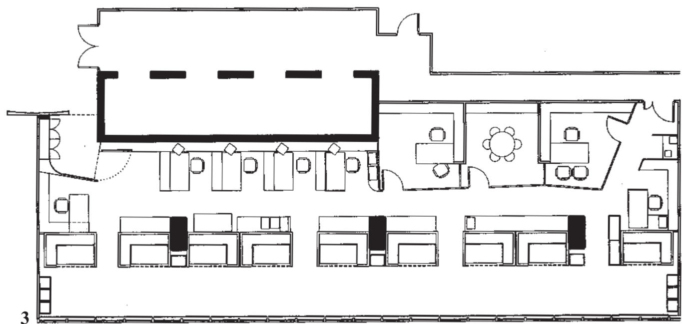


Tre delle possibili configurazioni in cui si può presentare l'ambiente degli uffici. Da destra a sinistra: i moduli possono essere chiusi, aperti con il piano-scrivania che fuoriesce e, nell'ultimo caso, completati con tavoli per il lavoro di gruppo (foto di Freeman Wong).

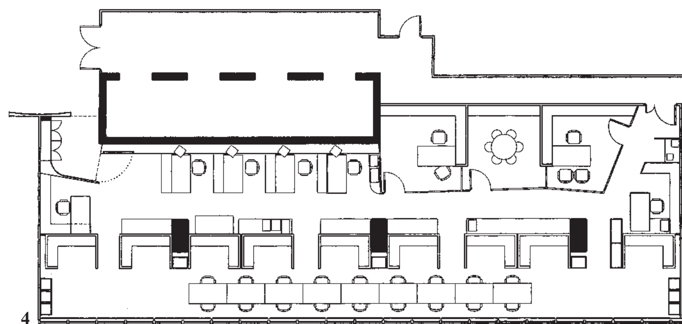
Three possible configurations in which the offices can be arranged. From right to left: the modules can be closed, open with the protruding desktop and, lastly, rounded out with tables for working in teams (photos by Freeman Wong).



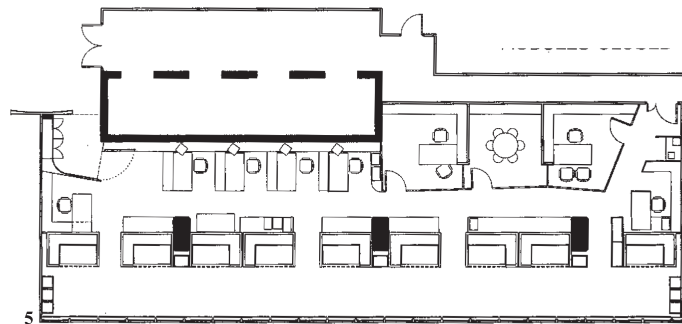




3



4



5

Il sito: inserito in un poco suggestivo palazzo per uffici degli anni Settanta, nella zona a destinazione mista di Tai Koo Shing a Hong Kong, il sito occupa una zona del settimo piano che misura circa 25 metri di lunghezza per 7,5 metri di larghezza, con un soffitto molto basso.
La sfida: non si tratta solo di un esercizio volto a sviluppare il sito per ottenere un ambiente creativo e significativo per l'azienda, ma anche di far posto a un totale di 17 dipendenti contro gli 11 precedenti, a parità di superficie, in una situazione in cui presidente, direttore generale e dirigenti hanno l'esigenza di uffici individuali.
I requisiti: ristrutturare in pianta la precedente disposizione caotica allo scopo di creare una gerarchia spaziale occupata dai singoli secondo la rispettiva posizione e le esigenze del contesto dato. Dare quindi espressione logica ma creativa allo spazio e alle masse fisiche.
Il progetto: dati i vincoli del sito, le rigide regole della direzione e le richieste concrete dell'utente, il progetto ha rappresentato soprattutto un esercizio in cui i rapporti spazio/massa, permanente/temporaneo, privato/pubblico e statico/dinamico sono stati analizzati e ridefiniti.
L'idea spaziale originaria del progetto è stata concepita come metafora di un litorale marino, con gli uffici fissi (tre stanze: una per il presidente, una per il direttore generale e una sala riunioni) e le postazioni di lavoro a rappresentare il lungomare, "moduli di lavoro", appositamente progettati e realizzati come 'cabine' sul litorale, e infine il piano delle finestre che svolge il ruolo del panorama sul mare infinito.
I "moduli di lavoro" o 'cabine' sono stati realizzati come unità autonome dotate di servizi e contenitori indipendenti. Come vere cabine, si possono smontare e trasportare in altri uffici per essere ricostruiti.
Il nucleo principale del modulo consiste in un posto di lavoro a forma di U dotato di contenitori, piano di lavoro, impianti elettrici e illuminazione individuale. Una scrivania mobile funge da unità di lavoro secondaria e di supporto, che l'utente può manovrare secondo le funzioni e le esigenze nell'area direttamente di fronte ai moduli. Si crea così una configurazione flessibile di lavoro e di sedute nello spazio. Quando chi la occupa lascia la città per viaggi di lavoro l'intero modulo può essere 'richiuso' su se stesso come la bancarella di un mercato – ricorda le bancarelle autocostruite comuni nella zona di Sheung Wan – inserendo la scrivania nel posto di lavoro principale e abbassando e bloccando un pannello di policarbonato e alluminio che la rende sicura e completa.
I moduli diventano totalmente individuali, mentre lo spazio già semi-individuale che sta loro di fronte diventa spazio comune per gli altri. In questo spazio particolare i moduli sono stati sistemati in linea ma il modulo è stato progettato in modo da potersi adattare ad altre possibili composizioni: a due a due di fronte, oppure a gruppi di quattro in una unità molto più grande, nel caso la situazione lo richiedesse. Altre caratteristiche progettate per favorire il lavoro e l'esperienza dell'utente sono i vassoi estraibili che servono da cassette postali, appositamente realizzati. Dotati di targa di identificazione, di supporto elettrico esterno e di pannelli semitrasparenti collocati strategicamente, contribuiscono nell'insieme a conferire al modulo una qualità concreta benché inedita. *(EDGE)*

Site: situated in an uninspiring *1970's office building in the mixed area of Tai Koo Shing in Hong Kong. The site occupies a fraction of the seventh floor which measures approximately 25 meters long by 7.5 meters wide, with a low ceiling height limitation.*
Challenge: not only it is an exercise in developing the site into a creative and representative environment for the agency, but also in accommodating a total staff of 17 against the previous 11, within the same area, where the president, director and executives require individual private rooms.
Requirements: to redesign the existing chaotic layout in plan so as to create a hierarchy of space occupied by individuals relative to their position and requirements within the given context. Thus giving logical but creative expression to the space and physical mass.
Project: given the site constraints, strict management office regulations and practical demands from the user, the project was very much an exercise in which the relationship of space/mass, permanent/temporary, private/public and static/dynamic were explored and redefined.
The initial spatial concept of the project was conceived as a metaphor for a seaside beach front with the permanent office (3 rooms: 1 for the president, 1 for the director and 1 meeting room) and workstations representing the boardwalk, while the purpose-designed and built "work modules" echo the cabanas on the beach front, and finally the window plane plays the role of the view and infinite sea.
The "work modules" or 'cabanas' were developed as a self-enclosure with independent service support and storage, which like the real cabanas themselves are demountable and can be moved to another office for re-erection.
The main core of the module consists of a U-shaped station with storage, workspace, electrical services and individual controlled lighting. A movable desk acts as a secondary and supporting work unit which the user could manoeuvre to suit his/her own task or requirement, within the area directly in front of the modules. Thus creating a flexible working/seating configuration along the space.
When occupants leave town for away trips, the whole module can be "closed up" like a market stall, reminiscent of small self-built stall enclosures popular around the Sheung Wan area, by sliding the desk into the main station, and the sliding polycarbonate/aluminium door down and locked to make it secure and complete; thus making the modules totally private with the once semi-private space directly in front becoming a public space for others.
In this particular space, the modules were arranged in a linear formation, but the module was designed so that other possible developments and arrangements could be adopted: two face to face or four in a group, which would make it a much larger enclosure, should the situation and location require it to do so.
Other features designed to enhance the operation and occupant's experience were the custom built in/out tray as mail box. With identity plate, external electrical support and strategically located semi-translucent panels etc. which all contribute to give the module a practical yet diverse quality. (EDGE)



1



2

Boris Podrecca

La Poetica delle differenze

The Poetic of differences

Testo di Walter Zschokke
Text by Walter Zschokke

Fotografie di Herbert Schwingenschlögl
Photographs by Herbert Schwingenschlögl

Progetto: Boris Podrecca
Project: Boris Podrecca
Responsabile del progetto: Marko Lavrenčič
Project manager: Marko Lavrenčič

Il 'Francescano' e il 'Gesuita', così Boris Podrecca etichetta in modo 'colloquiale' questi due progetti. Professano una religione comune, quella che l'architetto definisce la "Poetica delle differenze", ma nella scelta dell'"abito talare", rivelano diverse motivazioni. L'Hotel Korotan è un albergo per studenti e viaggiatori con mezzi economici limitati. Spartano, forse, nelle scelte dimostra di aver sviluppato coerentemente le condizioni di partenza, una strategia che diventa anche il punto di forza del progetto.
Il Castello Moralic nasce dall'incontro con un committente 'illuminato', una sorta di mecenate moderno. Podrecca interviene nel progetto di restauro, realizzando una nuova ala che si distacca nettamente nel linguaggio formale dall'edificio esistente. Elementi materici e landscape design diventano il punto di unione tra le due parti.

The 'Franciscan' and the 'Jesuit' is how Boris Podrecca 'colloquially' labels these two designs. They exhibit a common religion, what the architect calls the "Poetic of differences", but the "priest's cassock" was chosen for different reasons. The Korotan Hotel is an inexpensive hotel for students and travelers. Although it may be Spartan, the design shows that it has coherently developed the given conditions, a strategy that also becomes the scheme's strength. The Moralic Castle springs from an encounter with an 'enlightened' client, a sort of modern patron of the arts. Podrecca was called in for the restoration, erecting a new wing which differs sharply from the formal language of the existing structure. Materials and landscape design join the two parts.

Hotel e residenza per studenti Korotan / *Korotan hotel and student residence Vienna*



1 Prospetto su strada; caratterizzato da una sequenza di bow-window rettangolari, riprende gli allineamenti della cortina stradale. L'atrio di ingresso, a doppia altezza e circondato sui tre lati da un piano mezzanino con l'amministrazione e la biblioteca, si relaziona visivamente con lo spazio urbano.
2 Veduta degli uffici situati al piano mezzanino.
3 Vista della sala per riunioni; può trasformarsi in cappella per cerimonie religiose. Il passaggio da una funzione all'altra avviene attraverso un armadio che racchiude un altare pieghevole. Quando l'armadio è chiuso, il piano dell'altare, intersecando le ante disegna una croce greca.

1 Street elevation; featuring a sequence of rectangular bay-windows, it respects the street front alignments. The double-height entrance atrium is surrounded on three sides by a mezzanine housing the administration and library. It relates visually to the urban space.
2 Mezzanine offices.
3 Meeting room which can be converted to a chapel for religious services. The conversion from one function to another is done by means of a wardrobe accommodating a folding altar. When the wardrobe is shut the top of the altar intersects the doors, forming a Greek cross.

L'ottava circoscrizione comunale di Vienna, la cosiddetta Josefstadt, è caratterizzata da un'edificazione ad alta densità che risale alla seconda metà dell'Ottocento. Qua e là edifici di epoca Biedermeier testimoniano ancora dell'antica struttura urbana, caratterizzata da altezze di gronda minori. Tagliando l'antico borgo periferico, la Albertgasse fiancheggia il centro storico e attraversa tutta la circoscrizione: all'angolo con la Josefstädterstrasse, Podrecca era già intervenuto sul vecchio cinema Albert, trasformandolo in un'agenzia bancaria. Più a nord, è stato invece incaricato di rinnovare una residenza universitaria degli anni Sessanta, inserendovi un albergo e un piccolo centro culturale sloveno. Le camere sono state così dotate di servizi igienici e docce, mentre a ogni piano è stato ricavato un ambiente collettivo dove gli studenti, a gruppi o da soli, possono cucinare e mangiare. I due piani inferiori del corpo su strada e il piano terreno dell'ala che delimita la corte interna hanno funzioni comunitarie: nella zona posteriore si trova una piccola sala, riservata alla colazione degli ospiti dell'albergo ma anche a spettacoli di cabaret e di musica, la cui parte terminale, grazie a una parete mobile, può trasformarsi in una sala per musica da camera e per esercizi. Immediatamente riconoscibile, all'interno del corpo su strada, è il salone per esposizioni su due livelli, aperto verso il fronte principale e circondato su tre lati da una galleria a livello del mezzanino che ospita gli uffici della direzione e una biblioteca di consultazione. L'affaccio sulla corte interna è occupato invece da una sala di lavoro e di riunione dall'atmosfera tranquilla, utilizzabile anche come cappella per funzioni religiose con l'ausilio di un altare pieghevole. Dal punto di vista funzionale, nonostante ogni elemento presenti proporzioni alquanto ridotte, il progettista è riuscito comunque a ottenere una certa grandiosità d'insieme. Ciò è dovuto soprattutto alla grande apertura in direzione della strada, che abbraccia in altezza tanto il piano terreno quanto il mezzanino e che dà a chi osserva dall'interno un'impressione di continuità tra il marciapiede e gli ambienti interni dell'edificio. La vetrata introversa appare inoltre meno ermetica di una parete a vetri piana, nonostante tre fasce orizzontali intervengano a spezzare la visuale interno-esterno. Cinque alti pilastri circolari alle spalle delle lastre di vetro disciplinano la transizione tra esterno e interno in maniera molto più armoniosa di quanto farebbe una fila di pilastri quadrati: in questo modo l'ambiente appare invitante a chi passa all'esterno, mentre lo sguardo di chi si trova all'interno, per esempio sulla galleria, abbraccia interamente l'alberatura sul lato opposto della strada.
La facciata si adegua alla presenza, ai due lati dell'edificio di sette piani, di un edificio di epoca storicistica sulla destra, che conta cinque alti piani, e di una casa Biedermeier sulla sinistra, distribuita su tre livelli soltanto. Del secondo edificio viene ripresa la fascia colorata che divide la zona d'ingresso dal rivestimento metallico superiore: una serie di finestre sovrapposte, sottolineata da una cornice rossa, raddoppia questa zona di confine e rappresenta un elemento di mediazione tra il basso edifi-



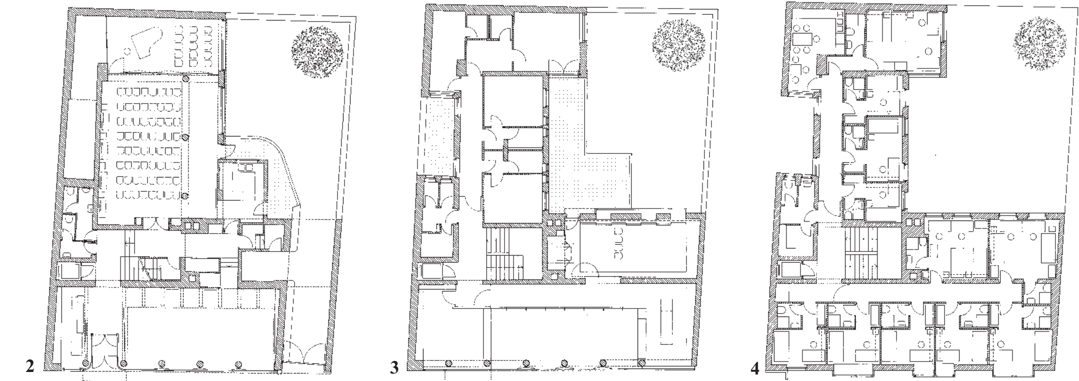
2



3

Domus 808 Ottobre *October* '98


1


2 3 4

cio e i sette piani dell'albergo. Massimo risalto viene inoltre attribuito, nella composizione della facciata, a un grande specchio di muratura intonacata dal quale sporgono, distribuiti su tre file verticali, quindici bow-window squadrati che conferiscono identità all'edificio e valorizzano i locali retrostanti ampliandone la superficie. Il motivo costituito dalla schiera di finestre a sporto distribuite sulla superficie di facciata fa sì che gli ultimi quattro piani dell'edificio a destra coesistano senza problemi con i cinque livelli corrispondenti del Korotan. A contrassegnare l'ingresso c'è infine, sospesa alla facciata, una sottile pensilina trasparente che supera abilmente la discontinuità tra la parete vetrata a doppia altezza e i due piani che ospitano la reception e gli uffici. La precisa disposizione di tutti questi elementi architettonici fa sì che il nuovo fronte si inserisca pienamente nella cortina edilizia esistente senza risultare invadente. Con il trattamento di questa facciata e dell'edificio retrostante Boris Podrecca, che molto spesso assume un ruolo di mediatore tra culture, lingue e personalità diverse, dimostra di saper gettare un ponte tra l'insieme della città e i singoli edifici. Alla sacralizzazione dell'ambiente di lavoro e di riunione in adiacenza alla galleria provvede una serie di pannelli collocati di fronte alle finestre che affacciano sulla corte interna, ornati da sottili fasce oblunghe in vetro opaco. La parete pieghevole che costituisce l'altare è intersecata dal semplice piano della mensa; insieme con i manici che servono alla sua apertura quest'ultimo disegna una croce greca che preannuncia la solennità dell'ambiente. Con poche semplici operazioni e spostando alcuni mobili la sala può tornare infine nuovamente ai suoi usi quotidiani.

***The eighth district of Vienna**, known as Josefstadt, is characterised by high density building dating from the second half of the nineteenth century. A few Biedermeier buildings here and there bear witness to the old urban structure, distinguished by its lower gutter heights. Cutting the old outlying borough, Albertgasse skirts the historic center and runs right through the district. On the corner of Josefstädterstrasse, Podrecca had already worked on the former Albert cinema, converting it into a bank branch. Further north, he was appointed to renovate a 1960s university hall of residence and to put a hotel and a small Slovenian cultural center into it. The bedrooms thus now have wcs and showers, whilst on each floor a communal area has been created where students, in groups or singly, can cook and eat. The two lower floors of the block on the street side, and the ground floor of the wing delimiting the inner court, serve community functions: in the rear zone a small breakfast room is reserved for hotel guests, but also for cabaret and music. A mobile wall at one end of this room allows it to be transformed into a chamber music and rehearsal room.*

Immediately recognizable within the block facing the street is the exhibition hall. Occupying two levels, it opens towards the main front and is surrounded on three sides by a gallery at mezzanine level. Located here are the management offices and a consultation library. The inner court side is occupied by a work and conference room, with a quiet and peaceful atmosphere. This room can also be used as a chapel for religious services, with the aid of a folding altar. From the functional point of view, although every element has somewhat reduced proportions, the architect has succeeded in creating a certain air of general impressiveness. This is due mainly to the large aperture in the direction of the street, which vertically embraces both the ground floor and the mezzanine. People looking out get an impression of continuity between the pavement and the interiors of the building. Furthermore, the vertical variation of gently tilted panes in the glass wall makes it seem less hermetic than flat glass, even though three horizontal strips break up the internal-external view. Five tall, round columns behind the glass sheets govern the transition between exterior and interior, much more harmoniously than a row of square pilasters would. In this way the interior looks inviting from the outside, whilst the view from inside the building, for example from the gallery, takes in the whole line of trees on the opposite side of the street. The facade adjusts to the presence, on either side of the seven-storey building, of a period building on the right, which has five high floors, and of a Biedermeier house on the left, distributed on three levels only. From the second building comes the coloured fascia that divides the entry zone from the upper metal cladding. A group of superimposed windows, emphasized by red frames, doubles this boundary zone and represents an element of mediation between the low building and the seven storeys of the hotel. Great importance is attached moreover, in the composition of the facade, to a spacious stretch of plastered brick, projecting from which and distributed on three vertical rows, are fifteen square bow windows. These lend identity to the building and enhance the rooms behind by enlarging their surface.

The motif formed by the range of projecting windows spread across the facade allows the top four storeys of the building to coexist comfortably with the five levels corresponding to the Korotan. Finally, to mark the entrance, suspended from the facade is a thin transparent cantilever which cleverly overcomes the discontinuity between the 2-storey glass wall and the two floors on which the reception area and offices are situated. The precise arrangement of all these architectural elements causes the new front to fit fully into the existing built curtain without appearing to intrude. With the treatment of this facade and of the building behind, Boris Podrecca, who very often assumes the role of mediator between diverse cultures, languages and personalities, proves his capacity to link the city as a whole to its individual buildings.

The work and conference area adjacent to the gallery is given a hallowed air by panels placed in front of the windows facing the inner court, embellished by thin oblong strips of opaque glass. The folding wall is intersected by the plain top of the altar slab which, together with the handles that serve to open it, designs a Greek cross heralding the solemnity of the room. A few straightforward operations and the movement of some of the furniture are sufficient to return the room to its everyday uses.


5

1 Vista dell'armadio-altare chiuso.
2 Pianta piano terra.
3 Pianta piano mezzanino.
4 Pianta piano tipo.
5 Camera tipo.
6 Vista della biblioteca comune posta al piano mezzanino.
7 L'atrio a doppia altezza è caratterizzato da una sequenza di pilastri circolari e da una finestratura costituita da lastre in cristallo non complanari tra di loro ma leggermente inclinate.

***1** View of the wardrobe-altar when it's closed.*
***2** Ground floor plan.*
***3** Mezzanine plan.*
***4** Typical floor plan.*
***5** Typical room.*
***6** Common library on the mezzanine.*
***7** The double-height atrium features a sequence of circular columns; the glazing has slightly tilted panes.*


6


7

Castello Moralic / *Moralic Castle*, Bozjakovina, Croazia

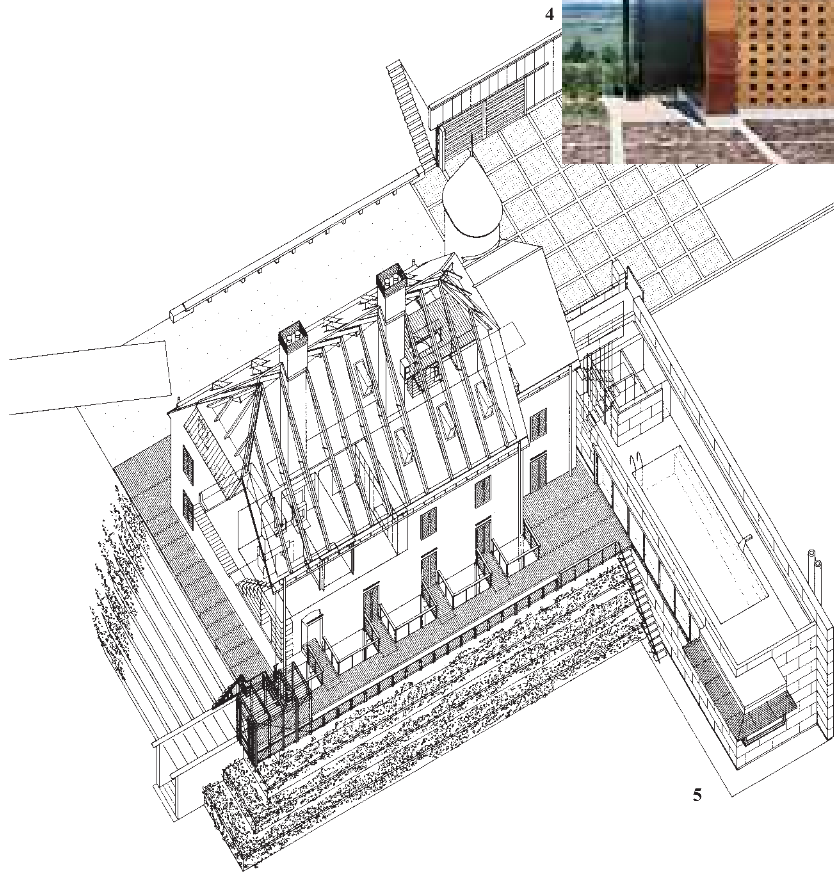
Testo di Boris Podrecca
Text by Boris Podrecca

Fotografie di Donato Di Bello
Photographs by Donato Di Bello

Progetto: Boris Podrecca
Project: Boris Podrecca
Collaboratori: Nataša Jovanović, Teufik Galijašević
Collaborators: Nataša Jovanović, Teufik Galijašević

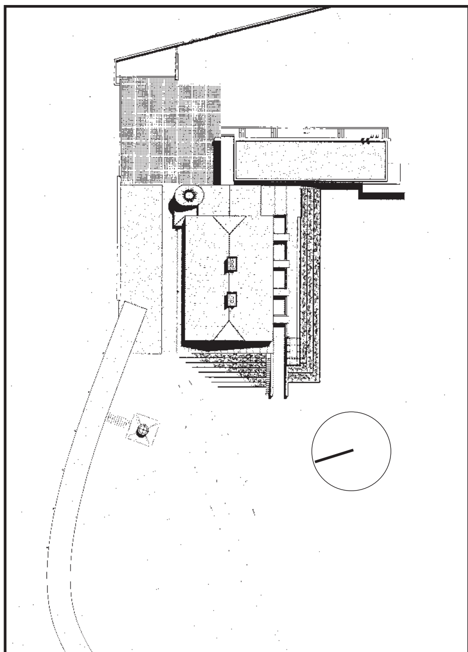

1


4


5


6


2


3

1 Veduta dell'attacco tra la nuova ala, che contiene la piscina, e l'edificio esistente. Il progetto non ricerca l'omogeneizzazione ma distingue nettamente le varie parti.
2 Vista ovest. Podrecca costruisce una sequenza di percorsi e di terrazzamenti che 'ancorano' il castello al paesaggio.
3 Planimetria.
4 Dettaglio del prospetto nord della piscina. Il rivestimento esterno è costituito da lastre in compensato marino di mogano.
5 Assonometria sezionata.
6 Prospetto sud-est. La torretta semicilindrica a destra contiene le scale che portano alla mansarda.

1 Detail of the junction between the new wing, containing the pool, and the existing building. Rather than seek homogenization, the project keeps the various parts clearly distinct.
2 Viewed from the west. Podrecca constructs a sequence of paths and terraces that 'anchor' the castle to the landscape.
3 Site plan.
4 Detail of the pool north elevation. The exterior is faced in sheets of marine mahogany plywood.
5 Sectional axonometric.
6 Southeast elevation. The semicylindrical tower on the right accommodates the stairs leading to the attic.

Il committente, un uomo d'affari cosmopolita, non si era mai interessato prima di architettura. Un giorno, navigando sul mare Adriatico nei pressi di Dubrovnik, vide una splendida villa con mausoleo, volle entrarne in possesso e vi riuscì dopo due anni di trattative. Durante un volo verso Francoforte sfogliò poi una rivista con alcune mie realizzazioni, immaginò qualcosa di analogo e, una volta a Vienna, mi chiamò per ricostruire la villa. Ne nacque una vera apoteosi della mediterraneità, con giardini pensili, aranceti e limoneti. Dopo che ebbe conquistato il mare, il mio amico comprò un terreno non lontano da Zagabria, a Bozjakovina (che in croato vuol dire "terra di Dio"), di proprietà fino ad allora di una delle famiglie nobiliari più importanti del Paese, quella dei conti Draskovic. Qui attualmente si diletta a condurre una grande azienda agricola estesa per oltre duemila ettari e basata su principi ecologici, più per idealismo che per effettiva necessità. Come rifugio agreste si scelse un castello di caccia con maneggio adiacente al grande edificio dell'amministrazione, che i proprietari precedenti avevano completamente lasciato andare in rovina. L'alternativa tra demolizione totale o conservazione era netta: così, mossi oltretutto da uno slancio di sentimentalismo nei confronti della tipologia e del luogo, si decise di restaurare l'antico manufatto che aveva subito in epoche differenti una serie di ampliamenti, lasciati cadere distrattamente l'uno accanto all'altro come se fossero stati dei bagagli. Il concetto di riabilitazione e quello di sintassi spaziale sono stati posti al centro dell'intervento, mentre la carica di ambiguità del complesso è divenuta centrale tanto da diventare un leitmotiv. Non ho ricercato alcuna semplificazione, omogeneizzazione o happy-end lineare, ma ho invece mirato all'esplicitazione e alla simultaneità dei contrasti e delle differenze, cercando di svilupparli in parallelo. In primo luogo, l'edificio è stato fornito di un basamento in modo da ancorarlo saldamente al terreno e stabilizzarlo. Una serie di terrazzamenti, insieme ai cambiamenti nelle tessiture delle pavimentazioni, diventano il punto di transizione tra antico e moderno. In direzione perpendicolare rispetto al castello ho disposto un corpo che ospita le stanze da bagno, in legno scuro in analogia con le architetture tradizionali della zona. Un terzo intervento ha riguardato la realizzazione di un piano mansardato che copre tutto l'edificio, un locale plurifunzionale che rappresenta una sorta di casa sopra la casa. La luce che filtra attraverso il tetto dai nuovi lucernari in plexiglas crea all'interno uno spazio unitario astratto, quasi sacrale. Numerosi altri piccoli interventi, grazie a pareti mobili, assumono una funzione ora privata ora di rappresentanza e, pur essendo autonomi come le singole tessere di un mosaico, sono tuttavia subordinati spazialmente alla mansarda-piazza soprastante. Il castello trasformato racchiude dunque nel proprio ventre una serie di ambienti delicatamente policromi, che risultano singolarmente valorizzati ma rendono omaggio, allo stesso tempo, al concetto di commodity generale, lo stesso che Scott Bailey ha individuato come elemento antitetico dell'architettura classica, rifuggendo da qualsiasi manifesto o stilema. Verso sud, tra il vecchio edificio e la nuova ampia copertura a terrazze, si estende un vuoto dal quale è possibile accedere ai locali di servizio del piano interrato. Dai singoli ambienti del piano di abitazione la terrazza può essere invece raggiunta per mezzo di piccoli ponti. Le pareti degli ambienti bassi, in genere con volte in cotto, sono state conservate, mettendone in risalto la matericità e accentuandone così la profondità. Come in altri edifici da me progettati è toccato ancora una volta al maestro De Luigi di Venezia, che ha decorato per Scarpa le pareti, il compito di introdurre, con i suoi grasselli e i suoi marmorini, un tocco di Bisanzio in quest'angolo di Croazia agreste. La superficie della pare-

te interna alta tre piani risplende di rosso China e costituisce un punto di riferimento caldo per le successive sequenze spaziali. Dalla grande scuola di arredamento di Vienna provengono infine il fabbro e il falegname, Grossmann e Wassak, fidati collaboratori del nostro studio, che hanno svolto un lavoro di precisione sorretti da grande passione nei confronti della matericità delle cose. Nonostante la posizione sperduta nell'incantato paesaggio collinare croato, lontano dal mondo, questo edificio rivela echi di un contesto diverso, forse più urbano, che tuttavia, strada facendo, è stato reso più familiare e domestico. L'insieme degli interventi forma un mosaico eterogeneo, simbolo di un'architettura multiculturale che rispecchia l'esistenza dei suoi abitanti costantemente in viaggio e che, indipendemente da dove si trovino, provengono sempre da un 'altrove'. I diversi luoghi di questa casa diventano dei "piccoli mondi autonomi" che appaiono simultaneamente e in parallelo. Se si volesse definire la strategia progettuale che caratterizza questo complesso si dovrebbe chiamarla la "Poetica delle differenze".

The client, a cosmopolitan *businessman, never had shown a penchant for architecture before. One day, while he was sailing on the Adriatic near Dubrovnik, he saw a splendid house with a mausoleum and decided he wanted to become the owner. It took two years of negotiations. Then, during a flight to Frankfurt, he leafed through a magazine with some of my works; he imagined something similar and when he arrived in Vienna this person called me to rebuild the house. The outcome was a true apotheosis of Mediterraneanness, with hanging gardens and orange and lemon groves. After having conquered the sea, my friend bought some land not far from Zagabria, in Bozjakovina (meaning "God's country" in Croatian). Heretofore, it had belonged to one of the most famed noble families of the country: Count Draskovic's. Presently, his hobby is running a big farm occupying over 2000 hectares and based on ecological principles; there is more idealism than actual need. The client opted for a hunting castle with paddocks as his rural refuge; it adjoins the big administration building that the previous owners had let completely fall into ruin. There was a radical choice: tear it all down or conserve. So, moved largely by a sentimental feeling for the typology and the site, it was decided to restore the old building. Over time, it had been extended, with the additions placed haphazardly, dropped alongside each other like luggage. The concepts of rehabilitation and spatial syntax were placed at the center of the project, while the ambiguity of the complex has become so crucial that it has become a leitmotif. I did not seek any simplification, homogenization or linear happy-ending; instead, I sought to bring out all the contrasts and differences of the whole simultaneously. I tried to develop them in a parallel fashion. In the first place, the building was provided with a base to anchor it solidly to the ground and stabilize it. Several terraces, plus the variations in the paving textures, make the transition between old and modern. Perpendicular to the castle I placed a unit accommodating the bathrooms; it is in dark wood so it is similar to the local traditional architecture. The third major variation is a mansard floor covering the whole construction; this multipurpose room represents a sort of house above the house. The light that penetrates through the roof by means of the new Plexiglas skylights creates an abstract, nearly sacred and unified space within. Thanks to moveable partitions, numerous other minor modifications can be private or representational; although they are independent like the tesserae of a mosaic, they are spatially subordinated to the plazalike mansard above. Therefore, the converted castle contains several delicately polychrome environments inside; while each is made the most of, at the same time, they pay tribute to the concept of general comfort. According to Scott Bailey, this was the antithetical element of Classic architecture, avoiding any kind of manifesto or style. On the south, between the old building and the vast new terracing, there is a void; from there you can reach the basement service rooms. Small bridges lead from the living level to the terrace.The walls of the low rooms, generally boasting brick vaults, have been maintained, stressing the material nature; this emphasized the depth. As in other buildings I designed, once again 'maestro' De Luigi of Venice, who decorated Scarpa's walls, had to introduce a bit of Byzantium into this rural corner of Croatia. He employed his lime putty and marble. The surface of the three-meter-high interior wall is finished in bright red, representing a warm starting point for the subsequent spatial sequences. The smith and cabinetmaker, Grossmann and Wassak, trusted collaborators of our studio, belong to the great Vienna furnishings school. They did a precise job, besides having a great passion for the material nature of things. Despite its lonely position amid the enchanting, hilly Croatian countryside, far from the world, this building reveals echoes of a different context; it may be more urban, but on the way it has been made as familiar and domestic as possible. The whole represents a heterogeneous mosaic, the symbol of a multicultural architecture that mirrors the existence of its inhabitants. They are always traveling and, no matter where they are, always come from "somewhere else".*

The diverse places in this house become "little autonomous worlds" that appear simultaneously and in parallel. If you were to define the design strategy characterizing this complex you would have to call it the "Poetic of differences".



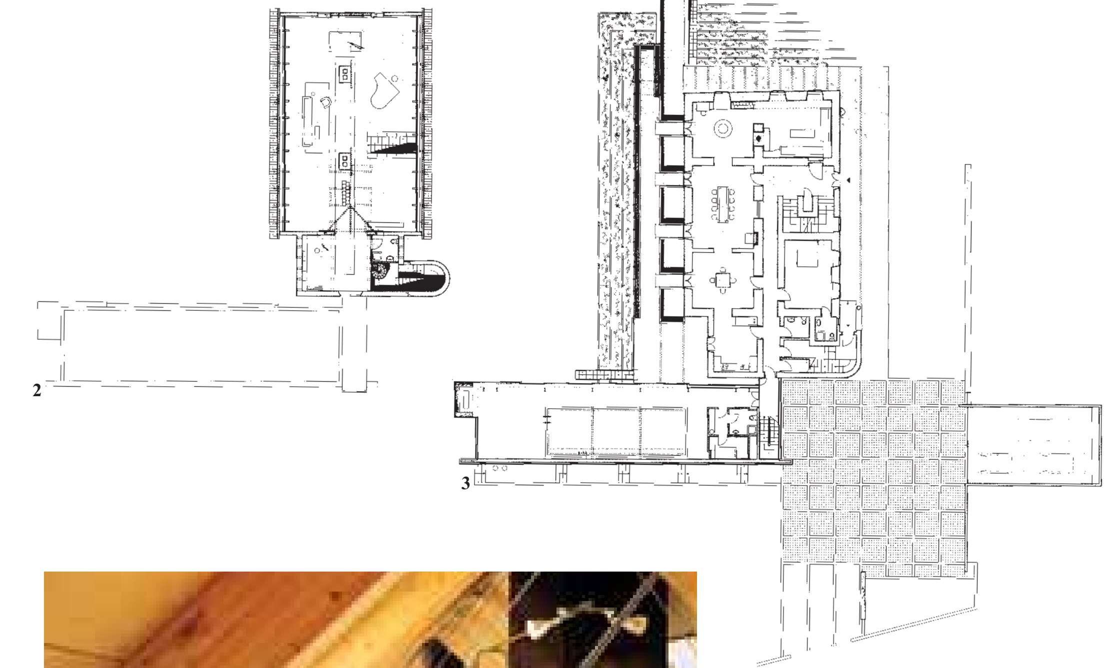
6

1 La scala a chiocciola che conduce al piano mansardato.
2 Pianta piano mansarda.
3 Pianta piano terra.
4, 5 All'interno del tetto è stato ricavato un ambiente multifunzionale illuminato attraverso una sequenza ritmica di nuovi lucernari; grazie all'altezza è stato possibile ricavare un soppalco in legno di acero.
6 Il padiglione della piscina, caratterizzato da una struttura portante metallica che si 'riflette' nel rivestimento ceramico.
Pag. 68, in alto; particolare della scala in legno di acero. In basso; il soggiorno. Podrecca ha rispettato la presenza di volte in cotto mettendone in risalto l'aspetto materico. In primo piano, il camino in marmo cipollino greco.

1 *The spiral staircase leading to the attic.*
2 *Mansard floor plan.*
3 *Ground floor plan.*
4,5 *A multipurpose environment has been created inside the roof; it is illuminated by a rhythmical sequence of new skylights. The ceiling was high enough to allow an intermediate floor in maple wood.*
6 *The swimming pool featuring a metal structure that is 'mirrored' in the ceramic tiles.*
Pag. 68, top; detail showing the top of the stairs in maple wood. Bottom; view of the living room. Podrecca respected the brick vault by stressing its material side.
In the foreground is the fireplace realized in Greek Cipollino marble.



1



2

3



4

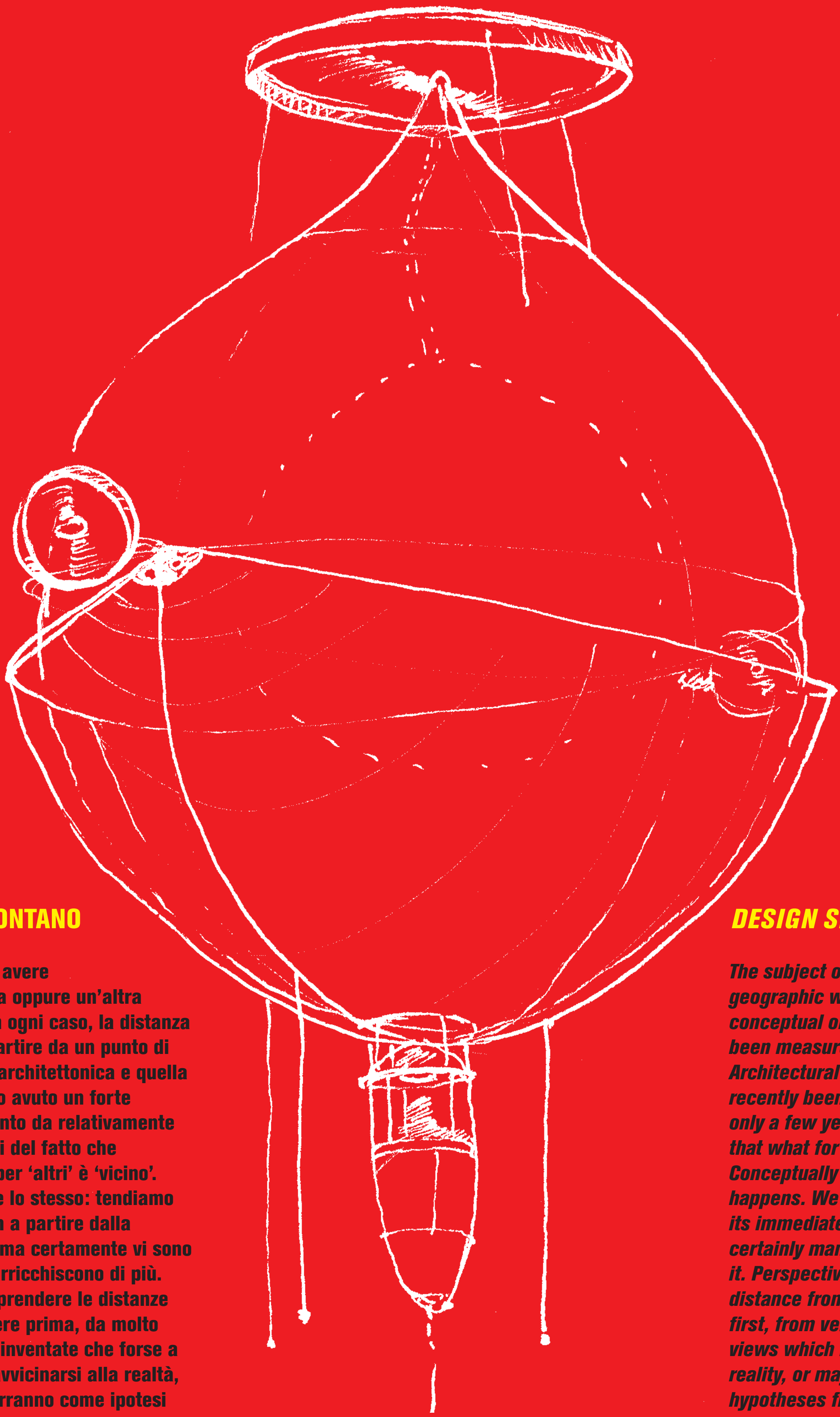




5







IL DESIGN, VISTO DA LONTANO

Il tema della lontananza può avere un'interpretazione geografica oppure un'altra concettuale molto diversa. In ogni caso, la distanza è sempre stata misurata a partire da un punto di riferimento fisso. La cultura architettonica e quella del design, fino a oggi, hanno avuto un forte carattere eurocentrico. Soltanto da relativamente pochi anni siamo consapevoli del fatto che ciò che per 'noi' è 'lontano', per 'altri' è 'vicino'. Sul piano concettuale accade lo stesso: tendiamo a vedere il progetto di design a partire dalla sua realtà fisica immediata, ma certamente vi sono molte altre prospettive che arricchiscono di più. La prospettiva è un modo di prendere le distanze dal progetto per poterlo vedere prima, da molto lontano. A partire da ottiche inventate che forse a poco a poco riusciranno ad avvicinarsi alla realtà, oppure che al contrario rimarranno come ipotesi fluttuanti nel limbo delle utopie. Tuttavia a poco a poco il tempo 'depurerà' le idee e le confronterà con la realtà. Ecco pronta un'altra concezione della lontananza, non più fisica o concettuale, ma temporale: saper vedere con anticipo, prevedere. Nelle pagine seguenti presentiamo alcuni di questi temi insieme a progetti di design:

- La produzione personale del designer Karim Rashid, una visione orientale 'tramata' in occidente.
- Il Rainforest Canopy Research Airship, un veicolo degno di Jules Verne per potersi avvicinare a ciò che normalmente è irraggiungibile.
- Una collezione di stampanti sperimentali pensate dal gruppo IDEO per arredare gli uffici del nostro futuro immediato.
- L'ultima proposta di Apple, l'iMac, chiamato a rivoluzionare l'attrezzatura informatica quotidiana per un presente digitale che supera tutte le previsioni fatte, viste da lontano. (J.C.)

DESIGN SEEN FROM A DISTANCE

The subject of distance can be interpreted in a geographic way or in another, very different, conceptual one. In any case, distance has always been measured from a fixed reference point. Architectural culture and that of design have until recently been markedly Eurocentric. For relatively only a few years have we been aware that what for 'us' is 'distant', is for 'them' 'near'. Conceptually speaking, the same thing happens. We tend to see the design project from its immediate physical reality, though there are certainly many other angles from which to enrich it. Perspective is one way of keeping one's distance from a project so as to be able to see it first, from very far off: starting from invented views which may perhaps gradually get closer to reality, or may on the contrary remain as hypotheses fluctuating in the limbo of Utopias. Nevertheless, bit by bit, time will 'purify' ideas and compare them with reality. Here we have a further conception of distance, not physical or conceptual any more, but temporal: that of seeing in advance, of foreseeing. In the following pages we present some of these themes, together with the design projects:

- *Personal products by the designer Karim Rashid, an eastern vision 'woven' in the West.*
- *The Rainforest Canopy Research Airship, a device worthy of Jules Verne, with which to approach what is normally inaccessible.*
- *A collection of experimental printers devised by the IDEO group, for furnishing the offices of our immediate future.*
- *The latest Apple product, iMac, summoned to revolutionize everyday computer equipment for a digital present that surpasses all expectations, seen from a distance. (J.C.)*

Testo di Andrea Lavazza

Text by Andrea Lavazza

Karim Rashid

Anche il design diventa globale

Design, too, becomes global

Tradizione modernista occidentale e sensibilità estetica orientale, coniugate con la ricerca tecnologica e sui materiali, sono i tratti distintivi della produzione di Karim Rashid, giovane e iperattivo progettista non dimentico della lezione di Ettore Sottsass. La nuova frontiera del product design passa per sofisticati software che sanno realizzare in serie "pezzi unici" e per morbide forme organiche proiettate però nel futuro dell'era digitale. Una sintesi che si propone di rimanere vicina all'uomo e ai suoi bisogni.

The Modern Western tradition is blended with an Oriental aesthetic sensitivity, both are married to technological and materials research. These are the characteristic traits of the production of Karim Rashid, a young, hyperactive designer and architect who has not forgotten Ettore Sottsass' teachings. The new frontier of product design utilizes sophisticated software that can mass-produce "one-off" artifacts with soft, organic forms that, however, look ahead to the future of the digital age. This synthesis seeks to stay close to mankind and its needs.

Luogo di nascita Il Cairo. Giovinezza e studi in Inghilterra e Canada. Specializzazione in Italia con Sottsass, Pesce e Bonetto. Studio associato e prima produzione in Canada, poi negli Stati Uniti con attività di insegnamento universitario. Estesa collaborazione con aziende giapponesi. Amore per la tecnologia e i nuovi materiali. Saldo inserimento nella corrente modernista occidentale grazie alle influenze familiari (viene da una famiglia di artisti e scenografi). Sviluppata sensibilità per l'estetica orientale, nipponica in particolare. Iperattivismo creativo e talento d'artista più che da designer (lo dice Ettore Sottsass). Orientamento verso la grande serie ma con la volontà di produrre pezzi unici.

Mescolare il tutto, agitare bene ed ecco servito Karim Rashid, classe 1960, prototipo e archetipo del progettista anni Novanta e seguenti, vera incarnazione dell'era digitale e della globalizzazione, ormai non più solo finanziarie ma anche culturali in tutti i sensi.

Nei suoi oggetti, Rashid vuole esprimere lo "spirito del tempo", l'ineffabile temperie che aleggia intorno alle forme morbide, organiche, seppure innovative e futuriste di cui è sapiente e attento creatore. Ma "ciò che conta è la nostra esperienza, la nostra capacità di trasfondere vita negli oggetti. Essi, di per sé, sono insignificanti". Strana affermazione, forse, per chi ha completato 63 progetti in un solo anno (il 1996) ed è uno dei più prolifici designer indipendenti del mondo. "Tutta questa attività non fa che aumentare la mia consapevolezza di essere vivo. Non riesco proprio a fermarmi", spiega Rashid.

E l'insistenza sulla dimensione esperienziale sembra davvero fondamentale nella sua produzione. "In tal modo la forma diventa più seducente, perché l'aspetto visivo ha meno peso". Seducenti, in quanto catturano i sensi, sono le linee curve, femminili diremmo, di una piantana per lampada, di un macinapepe o di un candelabro.



Intrigante, per il piacere che procura alla vista, il tavolino a più strati di vetro che riflette ombre multicolori. "Siamo immersi in una società basata sull'esperienza, perciò dobbiamo sfumare i confini tra esperienza e forma per renderle un tutt'uno".

La fascinazione trasmessagli da Gaetano Pesce ritorna nella serie disegnata per Nambé. Oggetti per la tavola prodotti industrialmente ma dall'apparenza di pezzi unici. Grazie alla progettazione con software 4-D e ai macchinari a controllo numerico è possibile realizzare portatovaglioli e vasi in lega metallica che abbiano la stessa dimensione ma siano sempre diversi in modo casuale, quasi fossero opera manuale di un artigiano. Il tutto a prezzi contenuti. "Mi piace cambiare gli oggetti di uso quotidiano, elevarli a una dimensione superiore, nella quale sia possibile dare loro senso prendendoli in mano ogni giorno".

Il ruolo della tecnologia diventa quindi prioritario, permette di concretizzare l''idea'. "Potremmo creare oggetti dinamici, in continua mutazione. per esempio, quando un tappeto scolorisce al sole, una stoffa intelligente dovrebbe cambiare colore e passare a quello complementare invece di deteriorarsi semplicemente. Oppure i vasi potrebbero assumere un colore diverso per segnalare il momento in cui sia necessario cambiare l'acqua ai fiori". Oggetti futuribili, ai quali Rashid continua a lavorare. Senza tuttavia dimenticare il consumatore: il suo cestino conico in plastica con fondo speciale è nato per essere venduto a prezzi contenuti. "Voglio che il design sia una disciplina alla portata di tutti. Mi piacerebbe che la gente amasse gli oggetti come ama i vestiti".

E se la moda sposta sempre avanti la sua frontiera, così fa Rashid nel product design. I materiali su cui si esercita maggiormente sono il metallo, l'imbottito, specie quello riflettente, il laminato, la plastica e il vetro colorato. Ma a differenza dell'alta moda, spesso così lontana dalla vita 'normale' della gente, gli oggetti che escono dallo studio newyorkese non eludono le richieste di funzionalità. Lo stile personale non viene comunque sacrificato: anche gli oggetti che meno si prestano alla ricerca – una pala, un chiosco per le ferrovie – conservano l'eleganza e la semplicità che caratterizzano Rashid.

"Il designer è chiamato a collaborare con gli imprenditori, insieme devono cercare nuovi sbocchi, nuovi materiali e nuovi mercati; ed entrare nelle fabbriche per valutare le tecnologie utilizzate". A questo fine esorta i colleghi a sfruttare appieno le potenzialità del computer. Il terzo millennio chiederà progettisti con tali capacità, opporsi in nome di una gloriosa tradizione non ha senso. Ma per un altro aspetto fondamentale Rashid resta fedele alla lezione di Ettore Sottsass: "L'ho imparato da lui e voglio trasmetterlo ai miei studenti: non abbiamo bisogno di altri oggetti, a meno che essi non soddisfino un bisogno o aggiungano qualcosa di nuovo alle nostre vite. I designer devono dare un contributo innovativo, oppure non hanno ragione di essere". La globalizzazione positiva è quella che, dal Cairo a New York passando per Tokyo, non dimentica l'insegnamento di un vecchio, grande artigiano milanese.

1 Contenitore per riviste prodotto da Umbra, 1998. Ha una fessura a maniglia nella parte superiore per essere spostato con facilità o fissato a muro. È realizzato in polipropilene metallico utilizzando una nuova tecnologia; disponibile nei colori grigio e bianco metallico, porpora, blu e nero.
2 Contenitore «Pod», realizzato in polipropilene a inezione per Issey Miyake Inc., 1997.
3 Bidone per rifiuti «Garbo», realizzato in polipropilene a iniezione in sette colori traslucidi e opachi. La parte inferiore interna è arrotondata per facilitare le operazioni di pulizia. Produzione Umbra, 1996 (foto Ilan Rubin).

1 *Magazine rack, made by Umbra, 1998. It has a slot-handle in the upper part so that it can be moved around easily or attached to the wall. It is made of metal polypropylene with a new technology; comes in grey and metallic white, purple, blue and black.*
2 *«Pod» container, made of injection polypropylene for Issey Miyake Inc., 1997.*
3 *«Garbo» refuse bin, made of injection polypropylene in seven translucent and opaque colours. The lower part is rounded to facilitate cleaning. Manufactured by Umbra, 1996 (photo by Ilan Rubin).*



1



2



3



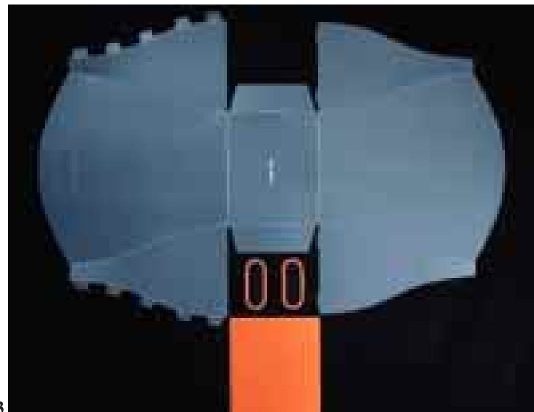
1



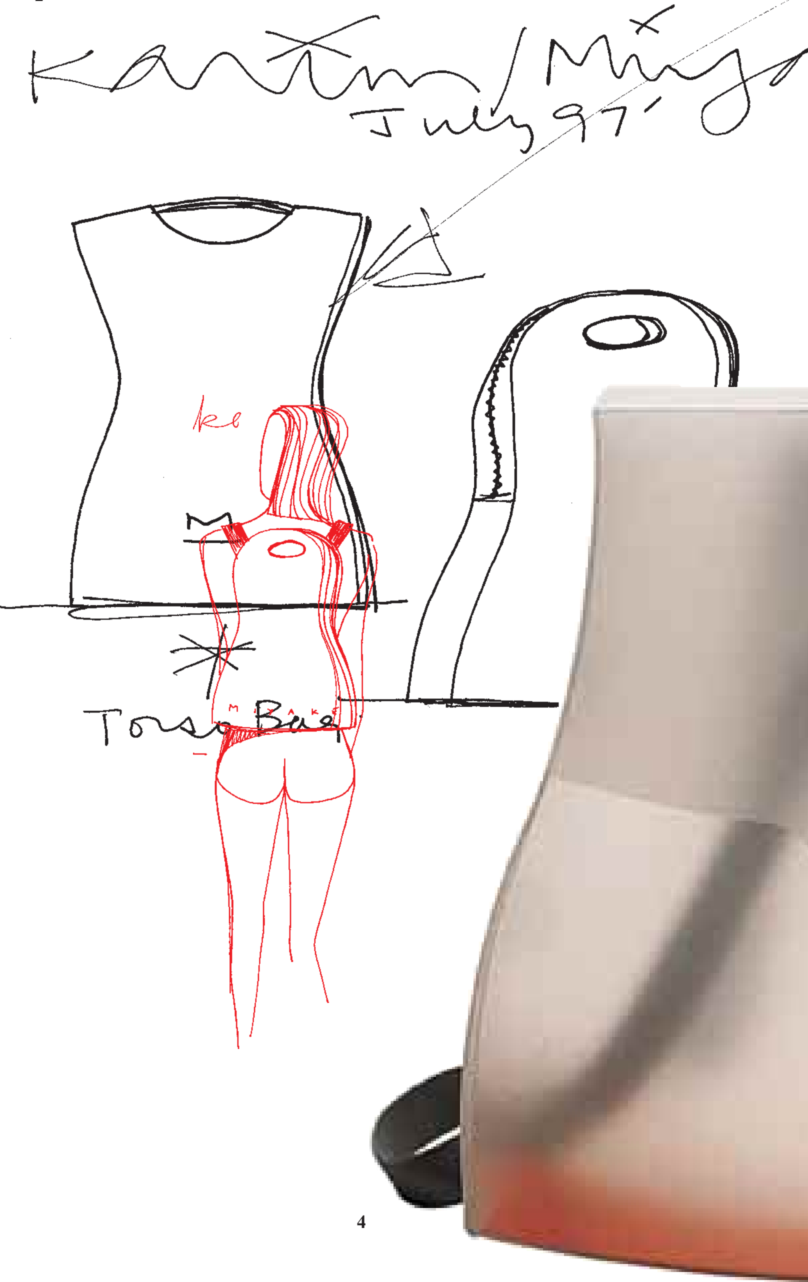
2

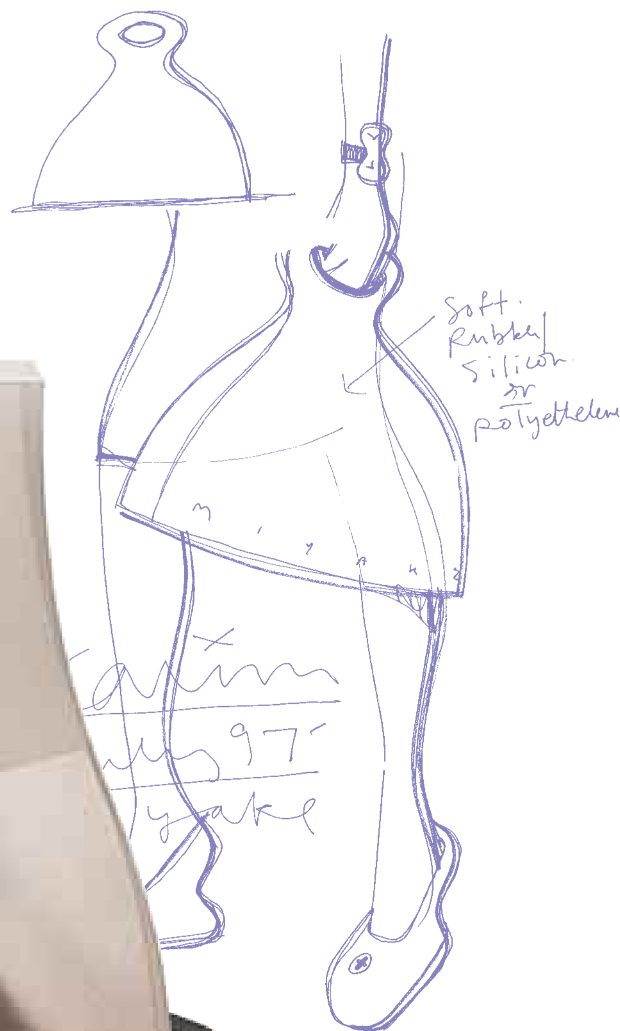
1 Borsa da vacanza «Mini-Tummy», realizzata in foglio di polipropilene estruso riciclabile. Fa parte di una serie di borse leggere e resistenti disegnata per Issey Miyake nel 1997 e prodotta a inizio '98, che vengono regalate nelle boutique Miyake ai clienti.
2, 3 La borsa «Perfecto» della serie disegnata per Miyake, chiusa e ancora da montare. Le borse vengono 'costruite' al momento della consegna al cliente: l'oggetto acquistato viene posto al centro della borsa smontata, poi chiusa per creare un pacchetto rigido nelle cui due fessure viene fatta passare una striscia di nylon che fa da tracolla.

1 *«Mini-Tummy» holiday bag, made in recyclable extruded polypropylene foil. It is part of a range of light and resistant bags designed for Issey Miyake in 1997 and put into production at the beginning of '98. These bags are used as gifts to customers at Miyake boutiques.*
2, 3 *The «Perfecto» bag. All the bags are 'constructed' at the moment in which they are handed to customers. The article purchased is placed at the center of the unassembled bag, which is then closed to create a sort of stiff packet. Threaded through its two slots is a nylon tape which serves as a shoulder strap.*



3





4

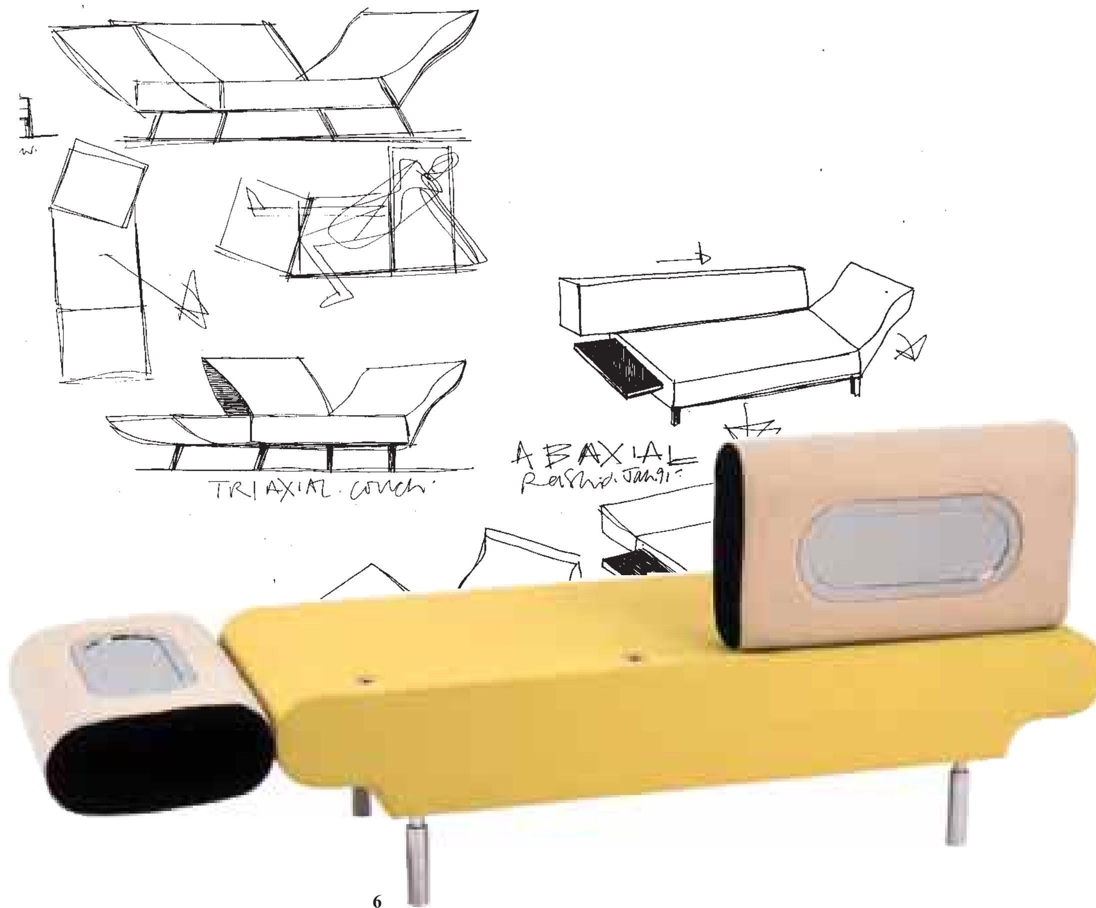
4 Zainetto «Spine» per Issey Miyake, realizzato in foglio di polipropilene con tracolla in nylon argento.
5 Divano «Limacon» con tappeto «Cosmos», produzione Idee, 1997. Il divano ha rivestimento in nylon, gambe cromate; il tappeto è in lana con disegno sviluppato a computer (foto Yoshiharu Kondo).
6 Una delle configurazioni del «Loungin Sofa/bed», con tavolino laterale. Le gambe sono cromate; il rivestimento è in lana. Produzione Idee (foto Yoshiharu Kondo).
7 Altri prodotti Idee realizzati nel 1996: il divano «Spline», con rivestimento in lana e gambe cromate con il tappeto in lana «Infinity», dimensioni 2x3 metri (foto Yoshiharu Kondo).

4 *«Spine» satchel for Issey Miyake, made of polypropylene foil, with silver nylon shoulder strap.*
5 *«Limacon» sofa with «Cosmos» carpet, production by Idee, 1997. The sofa has a nylon cover and chromed legs; the carpet is of wool with a computer-developed design (photo Yoshiharu Kondo).*
6 *One of the «Loungin Sofa/bed» configurations, with side-table. It is upholstered in wool and the legs are chromed. Production by Idee (photo Yoshiharu Kondo).*
7 *Other Idee products made in 1996: the «Spline» sofa, with wool upholstery and chromed legs, with the «Infinity» woollen carpet, dimensions 2x3 metres (photo Yoshiharu Kondo).*



5

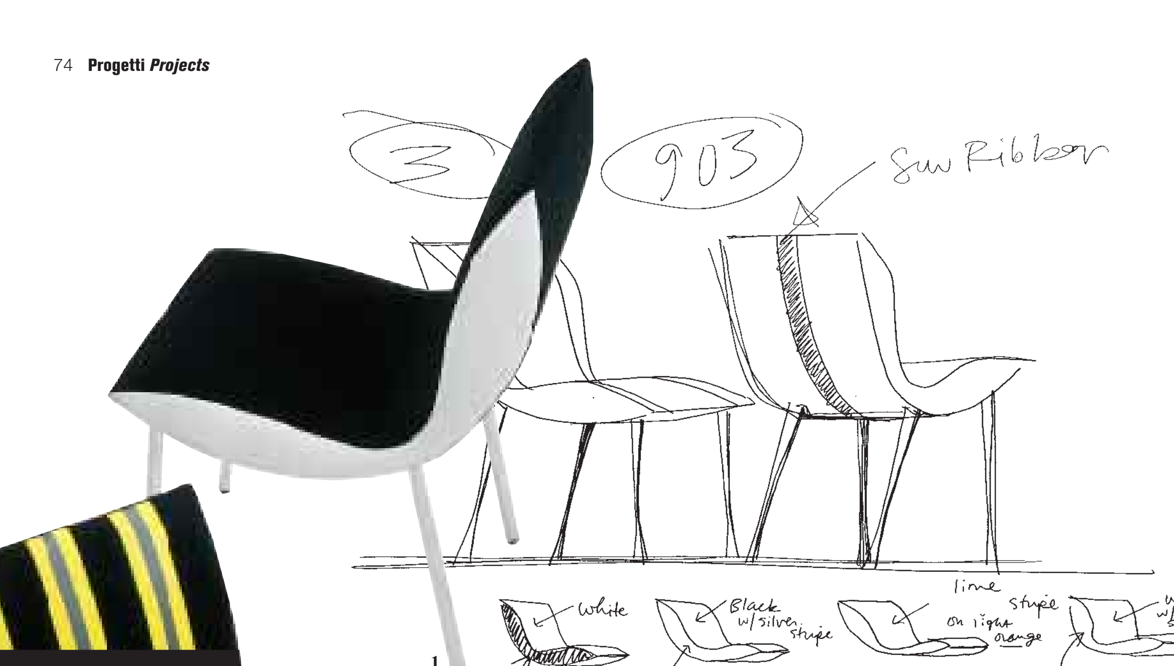
Birthplace: Cairo, *Egypt. He grew up and studied in Britain and Canada. He trained in Italy with Sottsass, Pesce and Bonetto. Rashid set up a partnership and turned out his first creations in Canada; then he moved to the United States, where he also taught at the university. The designer has worked for many Japanese businesses. He loves technology and new materials. He is solidly part of Western Modernism, thanks to the influence of his family (they are artists and set designers). Rashid's sensitivity for Oriental aesthetics, especially Japan's, is highly developed. In the opinion of Ettore Sottsass, his creative hyperactivity and talent are more typical of an artist than a designer. He prefers mass-production, mitigated by the desire to produce custom pieces.*
Mix in everything, shake well and out comes Karim Rashid, born in 1960, a prototype and archetype of the designer of the 1990s and the years to come. He truly incarnates the digital and globalization age, no longer confined to finance, it now sweeps culture of all kinds.
In his objects Rashid wants to express the 'Zeitgeist', the ineffable atmosphere that floats around the soft, organic, yet innovative and futuristic forms he skillfully and carefully creates. But "what counts is our experience, our capacity to imbue objects with life. In themselves, they are insignificant". This may sound strange coming from someone who completed 63 designs in a single year (1996) and is one of the most prolific independent designers in the world. Rashid offers this explanation: "All this activity only increases my cognizance of being alive. I really can't stop myself".
And the insistence on the experience aspect truly seems to be central to his production. "In that way, the form becomes more seductive, because the visual facet is less weighty". The curved, rather feminine lines of a lamp stem, a pepper-mill or a candelabrum are seductive, for they capture one's senses. Because of the enjoyment we get by looking at it, the table made of multiple layers of glass reflecting multicolored shadows is intriguing. "We are seeped in a society based on experience, so we have to temper the borders between experience and form to unite them".
The fascination he acquired from Gaetano Pesce reappears in the series designed for Nambé: mass-produced tableware that looks like custom items. Thanks to the use of 4-D software in the design stage and numerical control machines it is possible to make metal-alloy napkin rings and vases that are the same size, but always differ randomly, almost as if they were hand-crafted by an artisan. It is all inexpensive, too. "I like to change the everyday objects, loft them to a higher level where they can derive meaning by handling them daily". Therefore, technology plays a lead part, permitting the 'idea' to be made concrete. "We could create dynamic objects that mutate constantly. For example, when a carpet fades in sunlight, an intelligent fabric ought to change color and switch to the complementary one, instead of merely deteriorating. Or vases could take on



6



7



1



2

a different color to signal when it's time to change the water for the flowers". Rashid continues to work on these possible future artifacts, without forgetting the consumer, however. His conical plastic wastebasket with a special bottom was born to be sold cheaply. "I want design to be a discipline everybody can afford. I would like people to love objects the way they love clothes".

Like fashion design, Rashid is always pushing his product design frontier further back. He mostly employs metal (especially the shiny sort), upholstery, laminate, plastics and colored glass. Unlike high fashion, which frequently is so remote from people's 'normal' lives, the objects churned out by the New York office do not elude the demands of functionality. The personal style is not sacrificed, at any rate; even the plainest objects which leave little room for design – a shovel, a railway kiosk – maintain Rashid's elegance and simplicity.

"The designer has to collaborate with the entrepreneurs; together they have to seek new outlets, materials and markets. Also, they must visit the factories to evaluate the technologies utilized". For this purpose, he exhorts his colleagues to exploit the full potential of computers. The third millennium will call for designers armed with these skills; opposing them in the name of a glorious tradition is senseless. Yet Rashid remains true to another fundamental side of Ettore Sottsass' teachings. "There is something I learned from him and want to transmit to my students: we do not need other objects, unless they satisfy a need or add something new to our lives. Designers must make an innovative contribution, otherwise there is no reason for them". Worthwhile globalization goes from Cairo to New York, stopping at Tokyo on the way, but it does not forget the precepts of a great, old Milanese craftsman.



3

4

5

1 Seduta della serie «Planar Sofa», Idee 1997. Sedile e schienale, proposti con rivestimento vinilico, sono due parti di forma identica; la struttura è in acciaio cromato (foto Yoshiharu Kondo).
2 Seggiolina «Kid chair» disegnata per Fasem nel 1997. Abbina la pelle e la canapa del pezzo unico che forma sedile e schienale con una struttura in acciaio cromato.
3 Sedie «Floglo 1&2» con il tavolino «Lexicon », Idee 1997. Entrambi sono realizzati in foglio di alluminio laccato (disponibile in 14 colorazioni), esternamente bianco e internamente in colori fluorescenti (foto Yoshiharu Kondo).

1 *Seat in the «Planar Sofa» range, Idee 1997. The seat and backrest, with vinyl upholstering, are two parts of an identical form; the frame is in chromed steel (photo Yoshiharu Kondo).*
2 *«Kid chair» designed for Fasem in 1997. It combines the leather and the hemp of the single piece forming the seat and back, with a chromed steel frame.*
3 *«Floglo 1&2» chairs, with the «Lexicon» coffee-table, Idee 1997. Both are made of lacquered aluminium foil (available in 14 shades); it is white on the outside and in fluorescent colours on the inside (photo Yoshiharu Kondo).*



6



7

4 Sedie «Loop» disegnate per Idee nel 1997 e realizzate con struttura in acciaio e proposte con differenti finiture, qui con un rivestimento in neoprene sfoderabile con cerniera nella parte posteriore (foto Yoshiharu Kondo).
5 Ganci appendiabiti «Punch wall», in acciaio, disponibili in 16 dimensioni. Idee, 1997 (foto Yoshiharu Kondo).
6 Collezioni di orologi «Fat Boys», in lega di alluminio lucidato, produzione Nambè Studio 1996.
7 Forma Shaker per sale e pepe della «Nambè Studio Collection», in lega di alluminio lucidato, produzione Nambè Studio 1995 (disegnati con Leslie Horowitz).
8 Tavoli «Tri-Spectra», Zeritalia, 1997. Tre tavoli con gambe removibili per consentire di cambiare l'altezza di ognuno dei piani colorati. Sono impilabili così da formare numerose configurazioni, grazie anche alla possibilità di scegliere tra 64 colori di cristallo per il piano.

4 *«Loop» chairs designed for Idee in 1997, made with a steel frame and sold in different finishes, shown here with a removable neoprene cover and zip at the back (photo Yoshiharu Kondo).*
5 *«Punch wall» coathanger hooks in steel, available in 16 sizes. Idee, 1997 (photo Yoshiharu Kondo)*
6 *«Fat Boys» collection of clocks, in polished aluminium alloy, made by Nambe Studio 1996.*
7 *Pepper and salt Shaker, from the «Nambè Studio Collection», in polished aluminium alloy, made by Nambè Studio 1995 (designed with Leslie Horowitz).*
8 *«Tri-Spectra» tables, Zeritalia, 1997. Three tables with removable legs allowing the height of each coloured planes to be changed. They are stackable to form numerous configurations, thanks also to a choice of 64 shades of glass for the top.*



8

3 4 5 6 7

Testo di Konstantin Grcic

Text by Konstantin Grcic

Axel Schmid

Aeromobile per attività di ricerca nella foresta tropicale

The Rain Forest Treetop Research Airship

Un "dirigibile-elicottero dalla parte della foresta" che consente di avvicinarsi a ciò che normalmente è irraggiungibile. Lo studio di Schmid per la realizzazione di un piccolo aerostato a propulsione elettrica coniuga innovazione tecnica, rispetto della natura e lo slancio poetico dei primi pionieri di volo. Per offrire uno strumento facilmente realizzabile e dal funzionamento sicuro.

This "helicopter-dirigible in defence of the forest" allows researchers to get close to what is normally unreachable. Schmid's study for the making of a small electric propulsion aerostat rolls into one technical innovation, respect for nature and the poetic impetus of the early flying pioneers. Offering a means that can be easily made and safely operated.

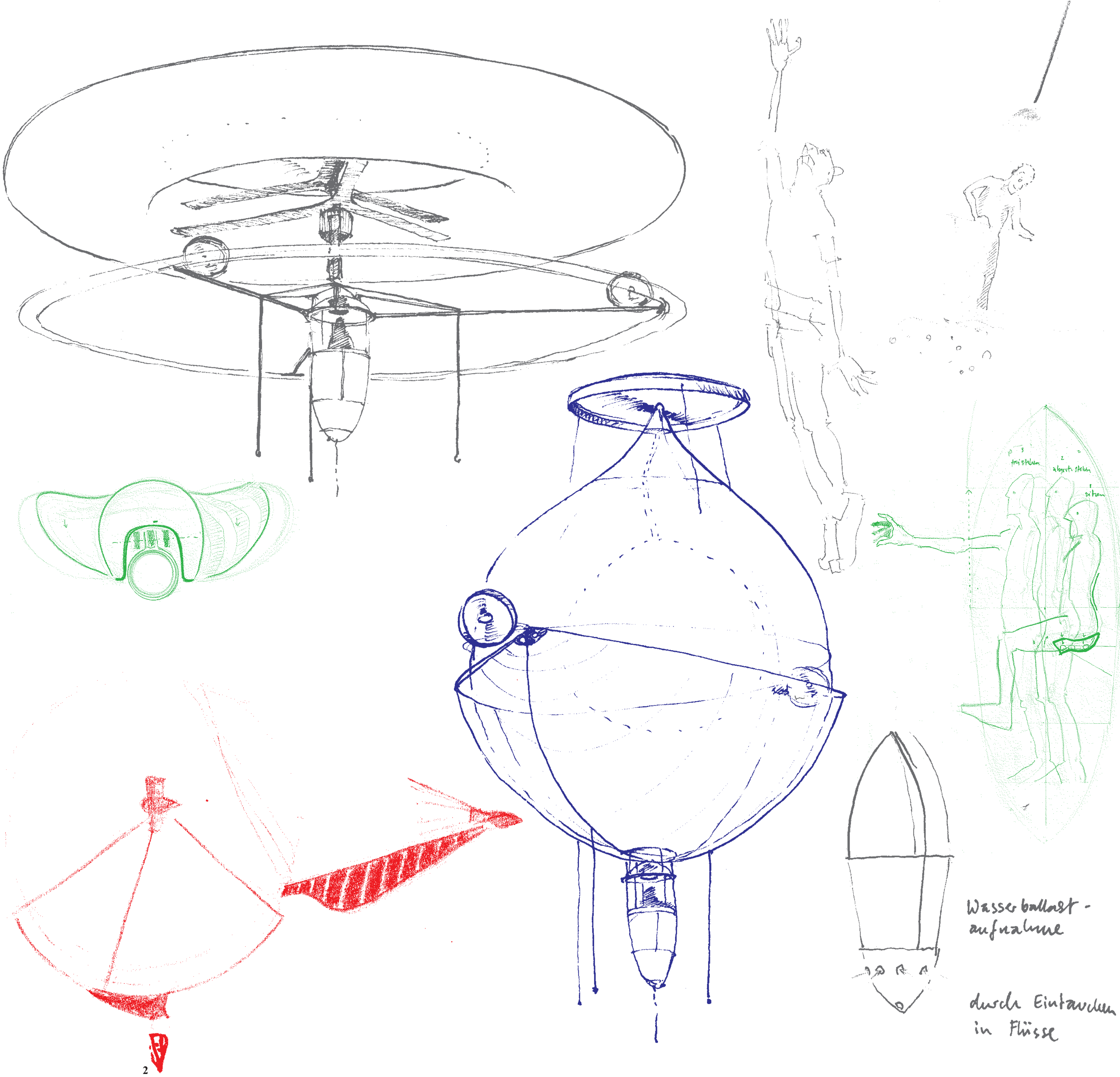


1

1 Immagine tratta dal servizio apparso sul *National Geographic* del dicembre 1991 che ha dato spunto al progettista per lo sviluppo dell'aeromobile per attività di ricerca scientifica nella foresta tropicale.
2 Schizzi preparatori dello studio di Schmid per la definizione del progetto dell'aeromobile.
3 Il modellino nella sua forma definitiva. È dotato di tre aste semi-flessibili che sprofondano nella foresta durante l'atterraggio e stabilizzano la posizione dell'aeromobile.
4-6 La capsula a forma di sigaro che porta il ricercatore sulla sommità della foresta. Può essere abbassata per raggiungere livelli più profondi della foresta grazie a una propulsione verticale dell'intero sistema.
7 Una delle eliche di bilanciamento dell'aeromobile.

1 The picture from the article published in the National Geographic *of December 1991, which inspired the engineer designer to develop this flight vehicle for scientific research in the tropical rainforest.*
2 Preparatory sketches of Schmid's study for the craft project.
3 Model of the craft in its final form. It is equipped with three semi-flexible rods that are lowered into the forest during landing to stabilize its position.
4-6 The cigar-shaped capsule that conveys the researcher to the forest canopy. It can be lowered to reach deeper levels of the forest by vertical propulsion of the whole system.
7 One of the dirigible's balancing propellers.

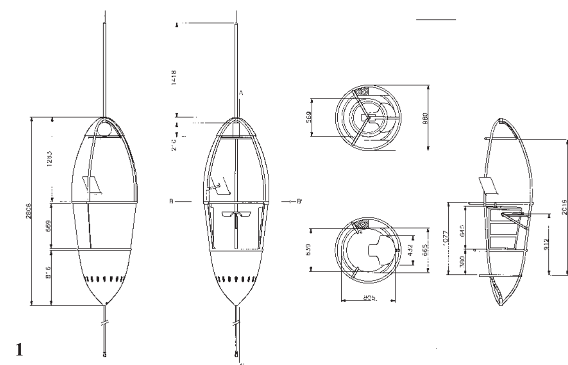
Nel 1969 il razzo Apollo 11 veniva lanciato nello spazio con il suo equipaggio, e il 20 luglio dello stesso anno Neil Armstrong era il primo uomo a mettere piede sulla Luna. La frase che rivolse in diretta radio alla Terra è entrata nella leggenda: "That's one small step for man, one giant leap for mankind". Il giornalista Russel Baker osservava il giorno seguente sul *New York Times*: "Ed ecco l'uomo sulla Luna. Questo misero quanto sorprendente buono a nulla che riesce a stento a superare tutte le avversità che costellano il suo viaggio quotidiano verso il posto di lavoro; eppure dategli un pezzo di metallo, un paio di composti chimici, un po' di filo e venti o trenta miliardi di dollari e bang!, eccolo lanciarsi verso un pezzo di roccia sospeso nel cielo che dista un quarto di milione di miglia da lui".
Lo sbarco sulla Luna ha cambiato la nostra vita sulla Terra. L'uomo era riuscito a realizzare ciò che pareva impossibile, e la fiducia nella propria intelligenza e nella tecnologia sembrava senza limiti. Le immagini dell'Apollo 11 fecero il giro del mondo e il design futuristico di televisori, mobili e abiti di quegli anni documenta in maniera affascinante quanto la nostra visione del futuro sembrasse prendere una forma concreta.
Oggi, alla fine del millennio, il nostro punto di vista si è relativizzato. Il design ecologico ha preso il posto del look spaziale, mentre la concezione ingenua di un futuro aerodinamico ha ceduto il passo da tempo alla realtà del presente. Lo sguardo in direzione della Luna ha forse modificato la visione del nostro pianeta? Conosciamo la Luna meglio della Terra? Il mondo è diventato più piccolo e la sua progressiva distruzione non può più essere ignorata: la difesa del nostro spazio vitale per il futuro è una responsabilità dell'attuale generazione. Non è pensabile che sul nostro pianeta continuino a esistere regioni ancora inesplorate, eppure tra queste vi sono le foreste tropicali; soltanto negli ultimi quindici anni gli scienziati sono riusciti a dimostrare l'immensa importanza che ha per noi il regno vegetale. Accanto a risorse decisive per la ricerca medica e biologica, infatti, esso contiene soprattutto un potenziale genetico ancora sconosciuto e, nonostante la grande mole di ricerche specifiche effettuate, le complesse interrelazioni che vi si svolgono sono ancora sconosciute.
Nella sua tesi di laurea all'Università di Stoccarda, il giovane designer Axel Schmid (nato nel 1971) si è cimentato con il tema dello studio delle foreste tropicali. Lo spunto gli è venuto da un servizio apparso sulla rivista *National Geographic*, che riferiva come qualsiasi studio dettagliato sulla foresta umida fosse ostacolato soprattutto dall'estrema difficoltà di penetrare un manto vegetale spesso in alcuni punti anche settanta metri. Ma davvero inviare un uomo nell'intrico della foresta è più difficile che spedirlo sulla Luna? Soltanto quando la foresta sarà esplorata completamente potrà essere salvata: con la precisione di uno scienziato Axel Schmid ha approfondito questa tematica, ascoltando i maggiori esperti in materia e affrontando il suo incarico progettuale con una curiosità da esploratore. Il risultato è di

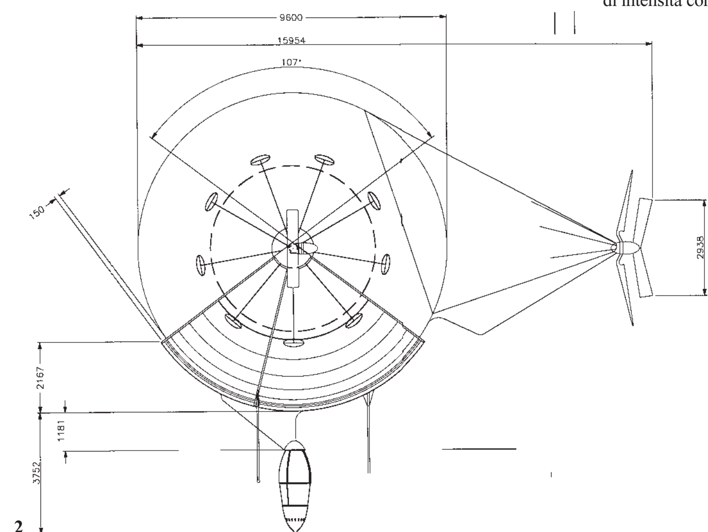


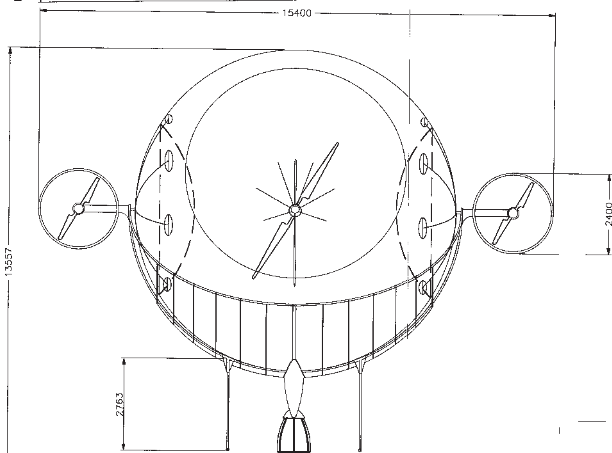
2

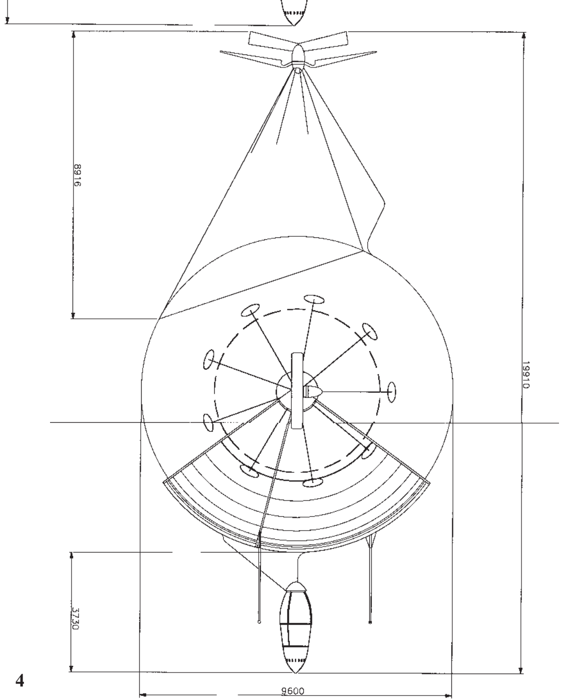
una semplicità tale da lasciare sbalorditi: un piccolo aerostato a propulsione elettrica che permette ai ricercatori di avvicinarsi al margine superiore della cortina vegetale e di calarsi nelle sue profondità.
"Responsabile e dalla parte della foresta, per nulla aggressivo e invadente": sono i requisiti fondamentali del progetto secondo Schmid, che ha ideato un pallone a elio al quale è sospesa una cabina di piccole dimensioni in cui alloggia il ricercatore. Ruotando attorno al suo asse, il pallone a forma di goccia può trasformarsi in dirigibile o in elicottero. (Dirigibile: la goccia, in posizione orizzontale è sospinta in avanti dall'elica; elicottero: la goccia è in posizione verticale e l'elica fornisce la spinta verso l'alto). Potendo contare su un'autonomia di circa due ore, lo scienziato guida il suo aeromobile sopra le cime degli alberi fino al luogo di destinazione. Qui egli posa dolcemente il pallone sul manto vegetale e si cala con l'intera cabina, grazie a un verricello, nelle profondità della vegetazione fino a raggiungere il punto in cui deve svolgere le sue ricerche. Al termine del lavoro la spinta verticale del pallone gli permette di riemergere dalla vegetazione per ritornare in volo alla base.
Lo studio di Axel Schmid ha convinto la giuria del Bayerischen Staatpreis per la sua maturità. L'adeguatezza dei mezzi costituisce infatti una qualità sorprendente del progetto: un aerostato da impiegare nella foresta tropicale deve essere facilmente realizzabile e garantire un funzionamento sicuro; le soluzioni tecnologiche elaborate fino nei dettagli da Schmid sono convincenti e il loro design rivela una certa sensibilità.
L'invenzione di questo dirigibile-elicottero coniuga l'innovazione tecnica con lo slancio poetico dei primi pionieri del volo. La proposta di Schmid appare dunque rappresentativa di una nuova generazione di designer, che affronta con creatività e impegno l'esigenza di responsabilità della nostra epoca senza peraltro trascurare il sogno di volare.
Nel giro di un anno, cioè il 20 luglio del 1999 – a 30 anni esatti dal lancio dell'Apollo 11 – la macchina volante di Schmid potrebbe essere già inviata nelle profondità impenetrabili della foresta tropicale. Un piccolo passo per l'individuo, una gigantesca missione per l'umanità.

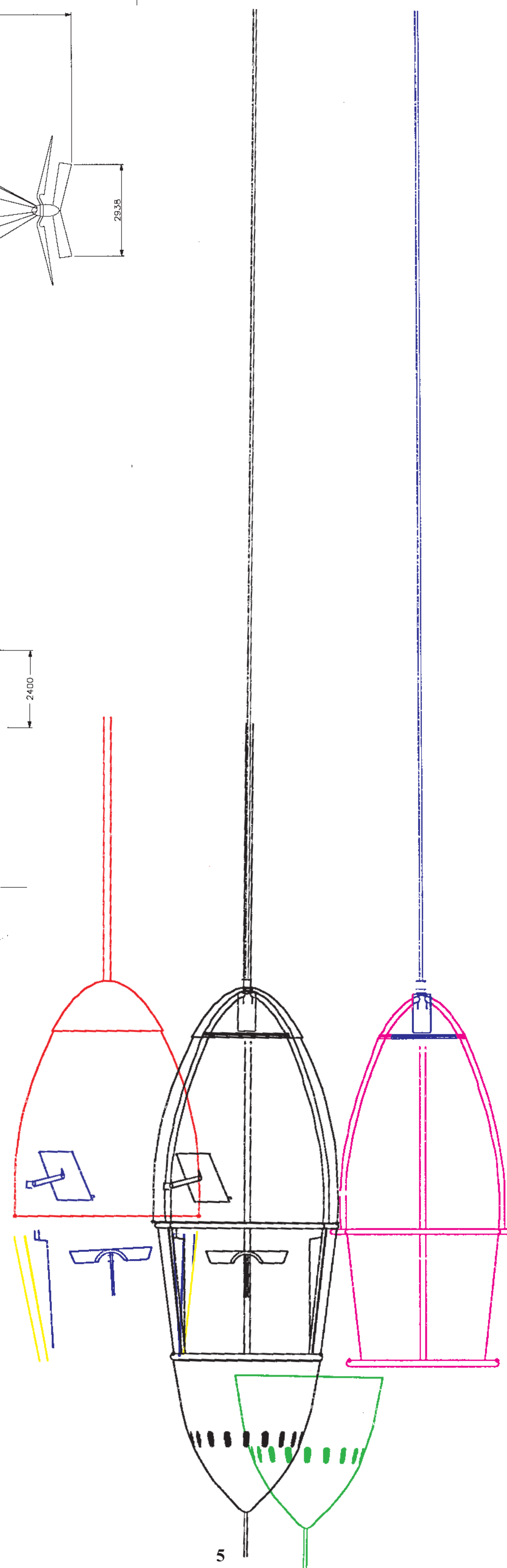
In 1969 the manned moon *rocket Apollo 11 was launched into space. On 20 July 1969, Neil Armstrong became the first man to set foot on the Moon. His message back to earth has become a legend: "That's one small step for a man, one giant leap for mankind". Journalist Russell Baker reported in the* New York Times *the next day, 21 July 1969: "So there he is at last. Man on the moon. The poor magnificent bungler! He can't even get to the office without undergoing the agonies of the damned, but give him a little metal, a few chemicals, some wire and twenty or thirty billion dollars and, vroom! there he is, up on a rock a quarter of a million miles up in the sky".*
The moon landing changed our lives on earth. Man had











1, 5 Vista laterale, frontale, sezioni e disegni delle parti che compongono la capsula per il ricercatore.
2, 4 Disegni che esemplificano la posizione delle differenti parti componenti l'aeromobile in base alla posizione del rotore posteriore. Infatti, ruotando attorno al suo asse, il pallone a forma di goccia può trasformarsi in dirigibile o in elicottero: nel primo caso, la goccia viene sospinta in avanti dall'elica; nel secondo, la goccia si trova in posizione verticale e viene sospinta verso l'alto dall'elica.
6, 7 Due viste dell'aeromobile in posizione da dirigibile. La sfera centrale fornisce condizioni di pressione ideali e consente di atterrare sulla foresta con pressione variabile: in questo modo si possono evitare i venti più forti che aumentano di intensità con l'altitudine.

1, 5 *Side and front views, sections and drawings of the parts comprising the researcher capsule.*
2, 4 *Drawings illustrating the positions of the craft's different component parts on the basis of its rear rotor position. In fact, by rotating on its own axis, the drop-shaped balloon can be transformed into a dirigible or helicopter. In the first case, the drop is thrust forwards by the propeller; in the second, the drop is put into a vertical position and driven upwards by the propeller.*
6, 7 *Two views of the craft in the dirigible position. The central sphere supplies ideal pressure conditions and enables the vehicle to land on the forest at variable pressures, thus avoiding the stronger winds that increase with altitude.*

made the impossible possible. Faith in his own intelligence and the power of technology seemed boundless. The pictures of Apollo 11 went round the world. The futuristic design of television sets, furniture and fashion from this period document in a fascinating manner how graphic our idea of the future had become.

Today, as the millennium closes, our view has changed: eco-design has replaced the space look. The naive vision of a streamlined future has long since given way to the reality of the present. Did the view from the Moon distort our view of the Earth? Do we know the Moon better than our own planet? The world has grown smaller, and its progressive destruction can no longer be overlooked. Securing our habitat for the future is the responsibility of our generation.

It is hard to imagine that there are regions on our Earth still unrecorded by science. The tropical rain-forests are among them. Only in the last fifteen years has it been possible to document the immense importance for science of this tree kingdom. Alongside significant resources for medical and bio-chemical research, it represents above all an immeasurable stock of genetic capital. In spite of an abundance of individual investigations, complex ecological relationships are still largely unknown.

The young designer Axel Schmid (b. 1971) took the subject of exploring the rain forest as the topic for his diploma thesis in Stuttgart. A report in the National Geographic *magazine drew his attention to the problem. Comprehensive studies of the rain forest were hindered above all, he read, because access to the 70-metre-high canopy was possible only with extreme difficulty. Could it be harder to send a man to the canopy of the rain forest than to shoot him off to the Moon? Only if the rain forest is explored can it be preserved. With the meticulous of a scientist, Axel Schmid read up the literature and asked around among experts.*

He carried out his project with all the curiosity of a travelling explorer. The result is simplicity itself. A small, electrically powered airship, with which the researcher can manoeuvre over the treetops in the depths of the rain forest. "Gentle and to the good of the forest, not aggressive and brutal", is how Axel Schmid describes the idea behind his design. He has constructed a balloon filled with helium, beneath which the researcher is suspended in a small cabin. The drop-shaped balloon can be turned on its axis to fly either as an airship or a helicopter. (Airship: drop horizontal, propeller provides drive; helicopter, drop vertical, propeller provides lift.) With an energy reserve of about two hours, the scientist steers his airship over the canopy to where he wants to be. There he lands his balloon gently on the treetops, and winches himself in his cabin down to the ground. This is his workplace. Having completed his task, he climbs back out of the tree cover using the power provided by his balloon, and flies back to base.

Axel Schmid convinced the Bayerischen Staatpreis jury with the intellectual maturity of his work. A conspicuous quality of the design consisted in the appropriateness of the means. An airship for use in the tropical rain forest must be of simple construction and must be reliable in operation. Axel Schmid has found technically convincing solutions down to the last detail, and he has succeeded in implementing them in sensitive fashion.

The invention of the airship-helicopter combines technical innovation with the poetry of the first aviation pioneers. Axel Schmid and his work are typical of a new generation of designers who are facing the responsibilities of our age with creativity and commitment (without forgetting the dream of flying!).

In almost exactly one year's time: on 20 July 1999 – in other words thirty years after Apollo 11 – Axel Schmid's flying machine could be on its way to the unexplored depths of the tropical rain forest. A small project for a man, a giant mission for mankind.





Ideo

Testo di Loredana Mascheroni
Fotografie di Hidetoyo Sasaki

Printables, stampanti per la casa

Text by Loredana Mascheroni
Photographs by Hidetoyo Sasaki

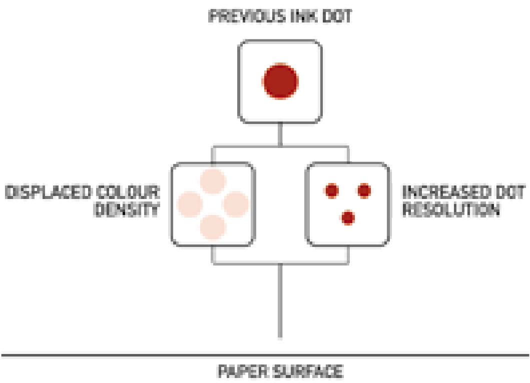
Printables, the home printers

Progetto: Ideo Japan - Naoto Fukasawa & Sam Hecht
Designer collaboratori: (Epson design) Susumu Suzuki, Noritaka Uchibori, Masahiko Kobayashi, Yoshihiro Tatara, Shoichi Ishizawa, Hirokazu Yamano, Mugio Kawasaki
Committente: Seiko Epson Corporation

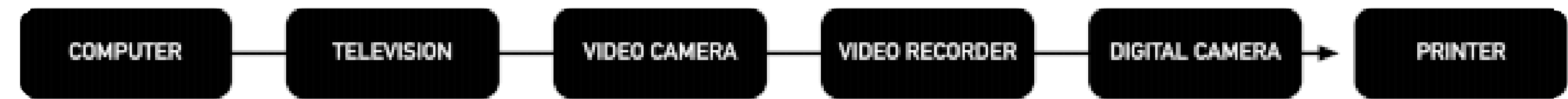
Project: Ideo Japan - Naoto Fukasawa & Sam Hecht
Associate designers: (Epson design) Susumu Suzuki, Noritaka Uchibori, Masahiko Kobayashi, Yoshihiro Tatara, Shoichi Ishizawa, Hirokazu Yamano, Mugio Kawasaki
Client: Seiko Epson Corporation

È un progetto che esemplifica un nuovo approccio nel disegno di oggetti che precedentemente erano visti solo come macchine da ufficio. Con le Printables, nuovi bisogni che vengono solitamente applicati alla vita domestica sono stati usati come piattaforma concettuale di sperimentazione. Per produrre sette stampanti dal volto umano, prototipi ma perfettamente funzionanti.

Here is a project that illustrates a fresh approach to the designing of goods hitherto seen only as office machines. With the Printables, new needs subtly applied to domestic life are treated as a conceptual platform for experimentation. Coming up with seven friendly printers, prototypes but fully operating.



Vincerà la carta o lo schermo? Ovvero: quale futuro attende la carta stampata in un mondo dove la rappresentazione digitale di testi e immagini sembra stia ormai prendendo il sopravvento? È una domanda ricorrente che ha portato molti studiosi di comunicazione perfino a postulare la graduale ma inesorabile scomparsa di libri e riviste, sostituiti da chip digitali da fruire a video. Un destino che coinvolgerebbe di conseguenza anche gli strumenti che si basano sulla carta stampata. Questa previsione apocalittica (per i più tradizionalisti) non ha però scoraggiato gli autori del progetto 'Printables', che hanno studiato una nuova figura di stampante per soddisfare le accresciute esigenze dell'utenza, convinti che il piacere di tenere un foglio di carta tra le mani abbia ancora una forte attrattiva e che anzi questa possa addirittura essere aumentata. Le attuali tecnologie di stampa, caratterizzate dall'alta risoluzione e dalla maggiore velocità di elaborazione delle immagini, in particolare nella stampa a colori, stanno pian piano equiparando quelle della fotografia.
A questo miglioramento in qualità si aggiunge un incremento delle potenzialità espressive, per così dire, della classica stampante che può essere collegata direttamente al personal e alla Tv oppure alla macchina fotografica digitale per stampare immagini da Internet e dal video. Infatti, nonostante le previsioni più dure, sembra proprio che personal computer e stampante, e quindi simbolicamente era digitale ed era analogica, anziché battagliare tra di loro stiano felicemente convivendo l'uno accanto all'altra, per aprire le porte a una nuova era e a prodotti con un volto nuovo. Che entreranno sempre più numerosi tra le pareti domestiche: negli Stati Uniti, il Paese che funge per noi da riferimento per quanto riguarda l'evoluzione dello stile di vita, quasi il 40% delle persone in casa ha un computer e quindi è potenzialmente interessato a utilizzare una stampante.
Sulla base di queste considerazioni, la ricerca di Naoto Fukasawa & Sam Hecht si è dunque indirizzata a configurare il nuovo aspetto della stampante 'domestica' del prossimo futuro, o meglio a reinventarla nel contesto della vita domestica. Quelle già sul mercato sono infatti pensate come macchine per ufficio che vengono trasferite così come sono all'interno della casa, non sono pensate per quel nuovo contesto. Il frutto del workshop condotto dai due designer di Ideo Japan con il team di designer della Epson è consistito in sette modelli di stampante, ognuno connotato da un'idea forte, da un pensiero-guida, che viene subito comunicato dal nome scelto dal designer che se ne assume la paternità. Sono macchine con un'anima, la cui estetica e il cui significato dipendono strettamente dall'idea che vanno a rappresentare con l'aiuto fondamentale della "memoria attiva", una sorta di "memoria culturale" che consente all'utente di ritrovare le forme e i significati degli oggetti che lo accompagnano nel quotidiano. Quasi tutti i modelli sono stati sviluppati tecnicamente seguendo nuove strade di ingegnerizzazione che hanno portato a nuovi modi di fare uscire il foglio stampato. Tutti e sette (in esposizione questo mese alla galleria Ozone di Tokyo) sono inoltre perfettamente funzionanti, un risultato poco comune per un progetto di ricerca.
Telaio e componentistica delle sette Printables si sviluppano tecnicamente attorno a una nuova stampante Epson: il modello PM700C, un'unita compatta in grado di produrre immagini con qualità fotografica. Si tratta della prima stampante al mondo a sei colori con una risoluzione di 720dpi (la più recente ne utilizzava 1440) a utilizzare il principio del getto d'inchiostro (il colore viene spruzzato da una micro testina sulla superficie del foglio di carta) e a eliminare la puntinatura che si vedeva con i modelli precedenti. Un know-how prezioso, quello della Epson, la quale, non dimentichiamo, fa parte del gruppo Seiko: proprio la micro-precisione tecnologica del mondo degli orologi è stata la base dell'ingegnerizzazione della Epson e ha portato a realizzare una stampante prodotta in toto tramite processi automatizzati. Sempre l'adozione di questa 'mentalità' ha consentito di distribuire la densità dell'inchiostro applicato in quattro depositi separati, di ridurre il peso dell'inchiostro di due terzi e raddoppiare la velocità di stampa. Cosa che ha permesso di passare dalla solita stampa a quattro colori a quella a sei, ottenendo una più ampia varietà di colorazioni oltre che una maggiore fedeltà ai colori originali delle videate.







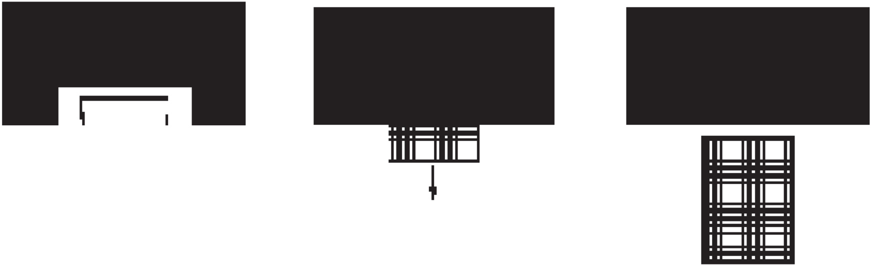




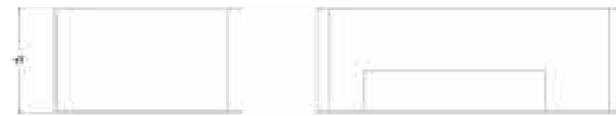
Kinetic Deliverance - uscita cinetica design Mugio Kawasaki

Un vassoio per la carta che si sposta con la carta: è visibile solo quando la stampante è in attività, e per il resto del tempo se ne sta riposto sotto di essa. Grazie alle quattro ruote gommate del vassoio, il dispositivo di uscita muove lentamente in avanti la carta a mano a mano che viene stampata, creando una curiosa transizione tra l'inizio e il termine della fase di uscita. Una soluzione essenziale grazie alla quale la stampante viene a fondarsi sul medium che ne garantisce il funzionamento. Rete metallica e contenitore di polistirene; dimensioni mm 460x235x240h.

A paper tray that moves with paper; only when the printer is functioning is the tray visible - the rest of its life is spent garaged under the printer itself. With the tray four rubber wheels, the printout gently moves the paper forward as the paper is printed, providing a curious transition between the printout starting and finishing.
With its essence, the printer itself becomes reliant upon the medium powering its function.
Metal mesh wire with polystyrene casing; dimensions H240xW460xD235 mm.











Opening Bookmarks - aprire al segnalibro design Masahiko Kobayashi

Il motore di stampa è inserito tra due fogli di cartoncino che, una volta aperti, si trasformano nei vassoi di caricamento e di uscita. Questa struttura a libro permette di spostare la stampante dalla posizione verticale, quando non è in uso, a quella orizzontale, quando la si adopera.
La manipolazione del prodotto non solo riprende la memoria del gesto di aprire un libro ma trasforma la percezione della stampante in qualcosa che si può fisicamente maneggiare, spostare, riporre. ABS e fogli di cartoncino; dimensioni mm 460x235x240h.

Sandwiched between two cardboard sheets is the printer mechanism, which, when opened, become both loading and ejecting paper trays.
The book-like structure moves the printer from a vertical proportion when it is not beeing used to a horizontal proportion when it is.
This physical manipulation of the product not only replicates the memory of opening a book, but changes our perception of a printer as something that can be physically handled, moved and stored.ABS with cardboard stock; dimensions H240xW460xD235 mm.

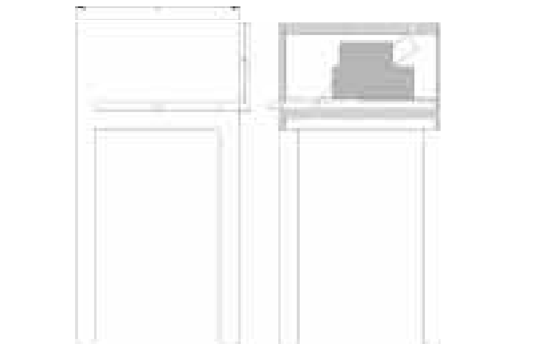


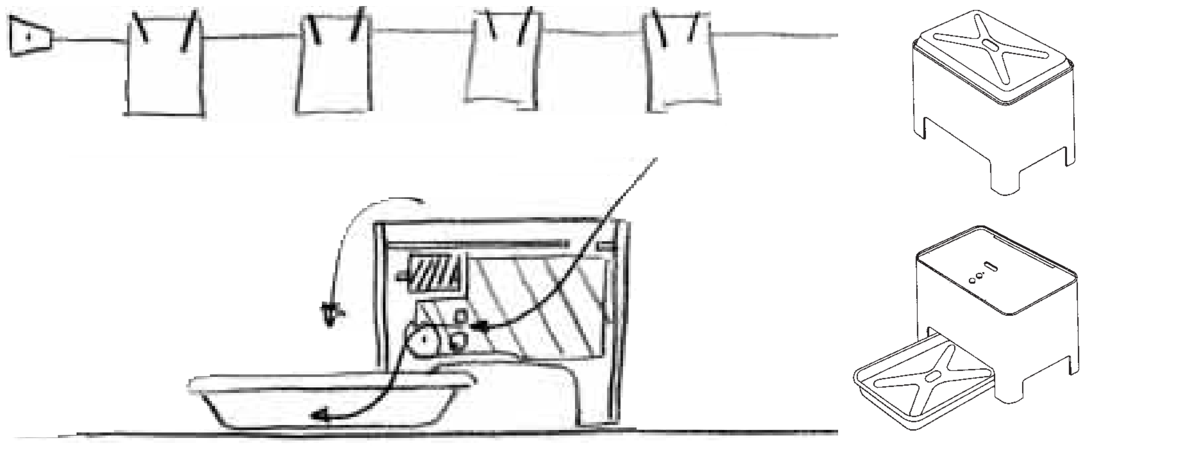


Memory Developing - sviluppare la memoria design Sam Hecht

Una stampante di qualità fotografica richiede una memoria di qualità fotografica. Come in un processo di sviluppo, la stampa viene espulsa dal retro invece che dalla parte anteriore, in un vassoio che eleva la stampa alla condizione di fotografia. Il vassoio diventa anche il coperchio dell'oggetto quando non è in uso. L'analogia con la macchina da sviluppo automatico è ulteriormente sottolineata dall'uso di un dispositivo separato a cavi retrattili (da attaccare tra due pareti grazie a delle ventose), che permette di appendere i risultati della stampa, esporli e ammirarli. Polistirene con vassoio di metacrilato; dimensioni mm 460x235x240h.

A photo quality printer deserves a photo quality memory.
Just like developing, the print is ejected from the bottom instead of from the front, into a tray that enriches the print to photo status. This tray also becomes the lid of the object itself, when it is not being used. The photo-kit analogy is carried further, with the use of a separate retractable wire mechanism (attached between two walls surfaces via suction cups), that allows the printed results to be clipped, displayed and admired. Polystyrene with methacrylate tray; dimensions H240xW460xD235 mm.





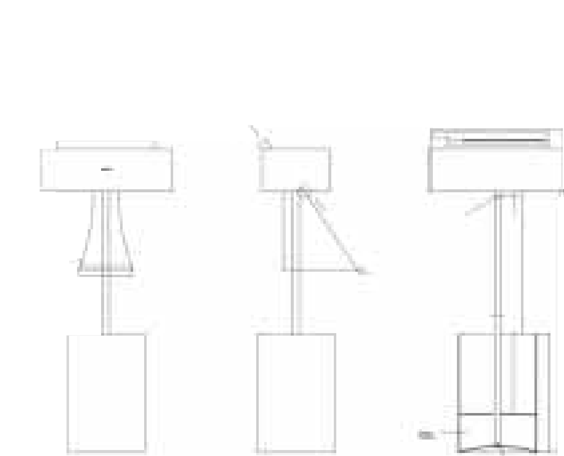




Drawer for drawings - cassetto per disegni design Shoichi Ishizawa

La stampa si fonde con la vita quotidiana e si presenta come arredamento. La pagina stampata viene consegnata in un suo cassetto dotato di una superficie di lavoro che permette di appoggiare accessori (fotocamere digitali, computer portatili, ecc.) da collegare alla stampante. La scorta di carta è dentro l'apparecchio e viene caricata dall'alto. Ciliegio su base di materiale riciclato; dimensioni mm 500x500x1000h.

Printing is merged with living and presented as furniture. The printed page is delivered into its own drawer with a top work surface that accepts ancillary objects (digital cameras, notebook computers, etc.) to be connected directly to the printer. Fresh paper is stored inside the unit itself, and is loaded from the top. Cherry veneer on recycled substrate; dimensions H1000xW500xD500 mm.



Imperfect Perfection - perfezione imperfetta design Naoto Fukasawa

La stampante è fisicamente collegata con un proprio gettacarte, in base al fatto che, con qualsiasi stampante a colori, per quanto perfezionata, ci si ritrova a buttar via più di una stampa prima di raggiungere un risultato perfetto.
Grazie all'adozione di un sistema di stampa dall'alto in basso appositamente messo a punto per questo progetto, la carta scorre in un percorso verticale, arrivando infine su un sottile supporto di cavo metallico.
ABS e cavo d'acciaio; dimensioni mm 480x300x1000h.

This printer is physically connected to its own wastepaper basket, implying that with any colour printer, however perfect, we find ourselves disposing of more than one piece to reach the perfect print. Adopting a downward printing system that was specifically developed for this project, the paper is delivered along a complete vertical path, finally arriving on a thin wire support.
ABS plastic with stainless steel wire; dimensions H1000xW480xD300 mm.





Per i più scettici circa la qualità dei risultati raggiungibili con la stampa 'casalinga', il progetto Printables fornisce poi un compendio pratico esemplificativo: il volume-catalogo omonimo stampato con una macchina Epson a sei colori con una risoluzione di 1440 dpi. Con questo libro i progettisti si sono spinti ancora oltre nella loro ricerca: hanno sperimentato la stampa su diversi tipi di carta, spaziando dalle fibre a base poliestere fino a superfici variegate riciclate, allo scopo di verificarne le condizioni ottimali; e hanno anche testato le differenti tecniche di rilegatura (quella adottata è stata ottenuta con un estruso di plastica pressata applicato all'interno del dorso del libro, in grado di tenere insieme saldamente i fogli). Eravamo appena entrati nel mondo della stampa domestica e veniamo subito proiettati in avanti, verso l'universo ancora tutto da scoprire dell'editoria fatta in casa.

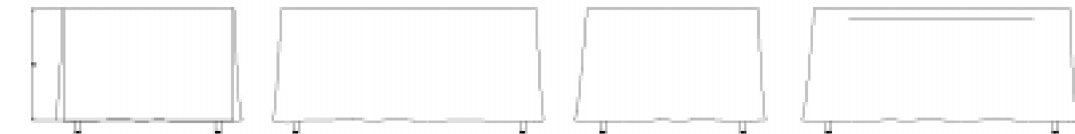
Which is going to win, paper or screen? *Or should we say: what future awaits printed paper in a world where the digital representation of text and image seems by now to be gaining the upper hand? This is a recurrent question that led the majority of communication pundits to postulate the gradual but inexorable demise of books and magazines, to be replaced by digital chips for video reading. A fate that would consequently also involve paper-related tools. This apocalyptic (as the more traditionalist see it) forecast did not however put off the authors of the 'Printables' project, who have studied a new type of printer to meet the increased demands of users, in the conviction that the pleasure of holding a sheet of paper still exerts a strong attraction; and, indeed, that this appeal may actually be augmented. Printing technologies today, characterised by the high resolution and greater processing speed of images, particularly in colour printing, are slowly equalling those of photography. Added to this better quality is a higher expressive potential, so to speak, of the classic printer, which can be directly linked to personals and to the TV or to a digital camera to print images off Internet and video. In fact, despite the worst forecasts, it looks as if instead of doing battle with one another, personal computers and printers, and hence symbolically the digital era and the analogical one, are living happily side by side and blazing the trail towards a new age and products with a new face. Such products, it seems, will move in ever larger numbers into people's homes: in the United States, the country which is our reference as far as the evolution of lifestyles is concerned, nearly 40% of people living at home have a computer and are therefore potentially interested in using a printer.*
In the light of these considerations, the research conducted by Naoto Fukasawa & Sam Hecht set out to configure the new shape of 'household' printers for the near future. Those already on the market are in fact thought of as office machines that are transferred, just as they are, into the home but are not designed for that new context. The fruit of the workshop conducted by the two designers from Ideo Japan, in conjunction with the Epson designer team, consisted in seven printer models, each associated with a strong idea, a guiding thought, that was immediately communicated by the name chosen by each designer assuming its paternity. They are machines with a soul, whose aesthetic and meaning are strictly dependent on the idea which they will be representing, with the crucial aid of an "active memory", a sort of "cultural memory" enabling users to regain the forms and meanings of the objects that accompany their daily lives. Nearly all the models were technically developed by following new engineering paths leading to new ways of bringing out the printed page. All seven (on display this month at the Ozone Gallery in Tokyo) are furthermore perfectly operational – no mean achievement for a research project. The frame and componentry of the seven Printables are technically developed around a new Epson printer: the model PM700C, a compact unit capable of producing images of a photographic quality. This is the first printer in the world with six colours and a 720dpi resolution (the most recent had 1440) to use the ink-jet principle (the colour being sprayed from a micro-head onto the surface of the paper) and to eliminate the dots visible with previous models. Epson's know-how is precious stuff and Epson, don't forget, is part of the Seiko group. Precisely the technological micro-precision of watches formed the basis of Epson engineering and led to the making of a printer entirely manufactured by automated processes. Again the adoption of this 'mentality' made it possible to distribute the density of ink applied in four separate deposits, to reduce the weight of the ink by two thirds and to double the print speed. As a result it became possible to move up from the usual four-colour print to a six-colour one, thereby attaining a wider variety of colour shades plus more faithfulness to the original colours of video pictures.
For those most sceptical about the quality of results attainable from 'household' printing, the Printables project also supplies a practical explanatory compendium: the book-catalogue printed with a six-colour Epson having a 1440 dpi resolution. With this book the designers have forged even farther ahead: they have tested printing on different types of paper, ranging from polyester-based fibres to recycled variegated/dappled surfaces, in order to check out their optimal conditions. They also tested diverse binding techniques (the one adopted was obtained with a pressed extruded plastic applied to the inside of the book's spine, with the capacity to hold the pages firmly together).
We had just entered the world of domestic printing and have suddenly been thrown forwards, towards the still undiscovered realms of home-publishing.

Mysterious Thoughts - pensieri misteriosi design Hirokazu Yamano

Avvolta nel tessuto, la stampante sembra viva quando la testina di stampa fa vibrare la carrozzeria di stoffa. Il foglio stampato esce dal panno come un biglietto passato sotto una porta.
La stampa viene così presentata come un raffinato spettacolo cinetico, e lo stesso avviene per il brusio della testina di stampa che si muove sulla superficie della carta. La stoffa si solleva per rifornire d'inchiostro il serbatoio e si può lavare a piacere.
Tessuto di cotone e contenitore di polistirene; dimensioni mm 475x312x230h.

Draped in cloth, the printer appears to be alive, as the ink head gently vibrates the fabric casing. Each printout is presented from the shroud, like a note slipped under a door.
Printing is thus presented as a subtle kinetic representation, as well as the sound that the printer head makes as it moves across the paper surface.
The cloth is lifted for ink replenishment, and washed as required.
Cotton fabric with polystyrene casing; dimensions H230xW475xD312 mm.

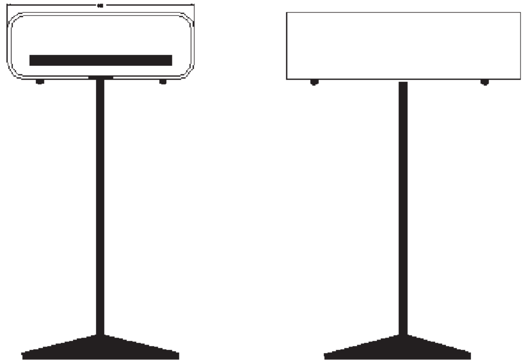




Inside out Printing - stampa rovesciata design Yoshihiro Tatara

Invece che come oggetto verticale, la stampante si presenta come una lunga piastra orizzontale che proietta la propria ombra sulla scrivania. La carta viene conservata nella parte posteriore, viene espulsa frontalmente e presentata sulla parte superiore, con un movimento accuratamente studiato che mantiene la carta piana. Con un supporto a 4 piedi optional la stampante diventa una superficie stampante/tavolo su cui si possono appoggiare computer portatili e altri apparecchi.
Resina melaminica composita; dimensioni mm 560x660x190h.

Rather than a vertical object, the printer presents itself as a long horizontal slab that raises its own shadow above a desk. Paper is kept at the back, pushed out at the front and displayed on top, with an organized composition that keeps the paper flat. With the option of a 4 star leg support, the printer becomes a printer/table surface, that accepts laptops, and other devices. Melamine composite plastic; dimensions H190xW560xD660 mm.





Testo di Francesca Picchi
Fotografie di Ramak Fazel

Text by Francesca Picchi
Photographs by Ramak Fazel

Apple

iMac, personal dell'era Internet

iMac, the PC of the Internet age

Responsabiledi progetto: Jonathan Ive
Collaboratori: Danny Coster, Chris Stringer, Daniele Deluiis

Project designer: Jonathan Ive
Lead designers: Danny Coster, Chris Stringer, Daniele Deluiis

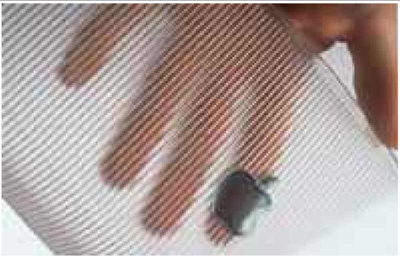
Tappa fondamentale del rilancio operativo e strategico della Apple, il nuovo iMac introduce una versione aggiornata del concetto di personal.
È costruito su una premessa semplice: rendere facile e immediato l'accesso a Internet sulla base dei criteri che avevano ispirato il Macintosh.

Representing a key phase in the strategic and operating relaunch of Apple, the new iMac introduces an updated concept of the personal computer. It is based on a simple idea: make Internet access easy and immediate following the criteria that inspired the Macintosh.

A una quindicina d'anni dall'aver innescato la miccia della rivoluzione informatica a scala domestica, Apple sceglie di tornare alle origini con un personal che si configura come il computer della generazione di Internet.
Lo status di computer dedicato a Internet di iMac lo chiarisce da subito il nome (dove la 'i' sta a significare appunto "la rete delle reti"). Alludendo al suo progenitore Macintosh, questo personal adotta una concezione integrata di tutte le sue componenti (monitor e modem inclusi); ma la sua forma a uovo e l'uso disinvolto di una monoscocca in plastica colorata semitrasparente esprimono una visione 'radicale' che anticipa un nuovo punto di vista sugli "oggetti intelligenti" destinato ad altri sviluppi.
Gli obiettivi del marketing sono rivolti a recuperare una fascia di consumo con un personal a costi contenuti – nell'ordine dei mille dollari – da parte di un'azienda che esce da anni di concorrenza durissima – in particolare con Microsoft, il colosso dell'informatica in odore di monopolio che sul sistema "object oriented" promosso da Macintosh ha costruito la fortuna dei suoi sistemi operativi come Window '95. Ma ben al di là delle sue indubbie prestazioni (velocità del modem, frequenza del processore, rapporto tra innovazione e prezzo); al di là della coerenza dell'operazione di mercato; al di là del fatto che questo prodotto segna il ritorno al comando di Steven Jobs e che nasce all'insegna dell'intesa con Microsoft; al di là di tutto questo, iMac, destinato a rispolverare i fasti del mito Macintosh, ci fa percepire il nuovo corso che si respira per la Silicon Valley, vero e proprio nodo centrale di propagazione informatica, di cui Apple contribuisce a tenere vivo il mito.
iMac si presenta come prodotto realistico, con quel tanto di innovazione che si può ottenere con quello che è a disposizione sul mercato. In realtà esso ci offre una versione aggiornata del concetto di personal da parte di chi si può dire l'abbia inventato. Soprattutto in un'epoca in cui la connessione in rete, ormai sempre più indispensabile, sembra richiedere nuovi strumenti e usi più semplici.
Il personal, oggetto nato con una connotazione tipologica tutto sommato ibrida (sicuramente connotato come oggetto del futuro), non mostrava funzioni esplicite, immediatamente percebili; in fin dei conti si trattava di una specie di macchina da scrivere avvolta da una straordinaria carica di fascinazione tecnologica). Il Macintosh ne ha stabilito la prima rappresentazione credibile sia in termini di forma che di uso (attraverso la metafora della scrivania).A sottolineare che la chiave della 'differenza' per un'azienda che si occupa di informatica sta non tanto negli aspetti 'hard' quanto nella chiarezza di intenti con cui affronta quelli 'soft', il gruppo di progetto guidato da Jonathan Ivy ha lavorato innanzi tutto a definire la reale natura di quest'oggetto.
Lo stesso termine computer è una parola ormai consunta, troppo generica per rappresentare un oggetto mutevole, in corso di aggiornamento continuo...
Colpisce la cura maniacale con cui ogni minimo dettaglio è stato passato al vaglio del progetto per partecipare a un'idea globale di comunicazione (dal disegno dell'interno che traspare dalle superfici alle cromie, alle texture delle nervature di irrigidimento della scocca in plastica, alle etichette, al sistema di impacchettamento...). In questa chiave di lettura anche la scelta della plastica trasparente e del colore sembra partecipare a un processo di demistificazione dell'oggetto tecnologico: tutto è progettato per parlare un linguaggio semplice, diretto, immediatamente percepibile. L'obiettivo di "rendere esplicito" adotta un codice legato alla tecnologia basato essenzialmente su ciò di cui si ha già avuto esperienza.
Lo sforzo dei progettisti è stato quello di puntare a costruire un sistema di riferimenti direttamente accessibili ("se vedi un buco la cosa più naturale che viene istintivo fare è infilarci dentro un dito"). In questa direzione i segni delle aperture come anche la maniglia (che ricorda un po' quella di una valigia) parlano il linguaggio degli oggetti familiari, comunicano una natura di oggetto mobile, trasportabile, agile... Eliminati gli intrichi di fili che di solito intralciano il retro delle 'macchine' (anche grazie all'adozione di un nuovo standard che prevede un'unica spina di connessione per tutte le periferiche) l'intera scocca adotta le qualità di estrema sintesi proprie degli oggetti integrati.
Questa nuova generazione di oggetti intelligenti (partecipa allo stesso programma il monitor Apple Studio Display) ha la capacità di farci intravedere qualcos'altro, soprattutto se pensiamo che Internet sarà in grado di rispondere alle immense aspettative riposte, nel bene e nel male, nei poteri 'positivi' della rete. Apple Studio Display è un monitor piatto che rappresenta la nuova generazione di schermi destinati a sostituire la tecnologia CRT (Cathode Ray Tube). Il piedistallo regolabile in altezza è concepito in base alla premessa 'elementare' di ridurre al minimo l'ingombro del monitor sul piano di lavoro e di aprire nuovi comportamenti di interazione con l'oggetto che ci sta di fronte.
Apple con questo monitor prosegue l'esplorazione delle capacità degli "oggetti intelligenti" di instaurare rapporti di tipo emozionale con chi è destinato ad usarli. Attraverso un atteggiamento sperimentale, che si rivela nella ricerca sul colore o sulla qualità formale dell'involucro (una pelle traslucida che lascia intravedere l'interno della 'macchina') o nell'elaborazione di segni che alludono all'interazione con il corpo umano, viene elaborato un linguaggio in grado di esprimere i significati che sono andati costruendosi attorno a questi oggetti in continua evoluzione dove il rapporto con la tecnologia è strettissimo e rischia di predominare la loro reale natura. Tenuto conto che negli ultimi quattro anni l'Informatic Technology ha generato un quarto della crescita economica degli Stati Uniti, questi progetti ci danno la misura del nuovo impegno di ricerca Apple che investe nella realizzazione di prodotti informatici secondo un progetto comune che collega idealmente Macintosh, Newton, eMate, iMac.

1





2

Disegno organico e plastica trasparente
1 La linea arrotondata del nuovo personal iMac (anche in questa pagina). Concepito come computer della generazione di Internet, adotta una concezione integrata: l'involucro dalle linee organiche, che gli è valso il soprannome di "green egg", racchiude non solo il monitor ma anche il modem.
2 La scelta della trasparenza della scocca in plastica ha implicato progettare il disegno delle nervature che assumono valore di texture. Gli stessi punti di giunzione delle parti acquistano valore di segno grafico.

Organic design and transparent plastic
1 The round shape of the new iMac PC. Conceived as an Internet generation computer, it features an integrated idea. The organic-shaped casing earned the machine the nickname "green egg"; it houses both the monitor and the modem.
2 The decision to have a transparent plastic casing meant creating ribbing which acts as texture. Even the joints take on a formal value.

TUTTI I NUMERI DI iMAC *ALL THE NUMBERS OF iMAC*

iMac è un prodotto realistico: l'obiettivo è vendere a costi contenuti il maggior livello di innovazione disponibile con ciò che esiste sul mercato. Queste le sue caratteristiche tecniche.
iMac is a realistic product: the goal is to sell cheaply the most innovation available on the market. These are its technical data.

Processore: Power PC G3 a 233 MHz
Memoria backside cache di secondo livello: 512 K
Memoria: 32 MB di SDRAM (espandibili a 128MB)
Bus di sistema: 66 MHz
Hard Disk: IDE 4GB
Unità CD-ROM: 24x Monitor
Display: integrato da 15 pollici
Supporto grafico: 2MB di SGRAM (espandibili a 4 MB)
Ethernet: 10/100BASE-T
Modem interno: a 56 Kbps
Porte: due Universal Serial Bus (USB) sa 12 Mbps; porta infrarossi (IrDA) da 4 Mbps
Audio: speakers integrati con SRS Sound
Comprende: sistema operativo Mac OS 8.1; tastiera e mouse Apple USB Apple

Processor: 233 MHz Power PC G3
Backside level 2 cache: 512 K
Memory: 32 MB SDRAM (expandable to 128MB)
System bus speed: 66 MHz
Hard disk drive: 4GB IDE
CD-ROM drive: 24x speed (maximum)
Display: Built-in 15 inch
Graphic support: 2MB SGRAM (expandable to 4 MB)
Ethernet: Built-in 10/100BASE-T
Modem: Built-in 56 Kbps
Ports: Two 12 Mbps Universal Serial Bus (USB) ports; 4 Mbps infrared technology (IrDA) port
Audio: Built-in stereo speakers with SRS sound
Includes: Mac OS 8.1; Apple USB Keyboard, Apple USB Mouse

Some fifteen years *after having sparked the information technology revolution on a domestic scale, Apple has chosen to go back to its origins with a personal presented as the computer of the Internet generation. The iMac's status as a computer dedicated to Internet clarifies its name without more ado (the i stands for "the net of nets"). By alluding to its Macintosh forbear, this personal adopts an integrated conception of all its components (monitor and modem included). But its egg shape, and the bold use of a semi-transparent coloured plastic monobody, express a 'radical' vision that heralds a new approach to "intelligent objects" earmarked for other developments.*

Indeed, far beyond its indubitably high performance (modem speed, processor frequency, innovation/price ratio), beyond the logic of a market operation (to recapture a consumer belt with a reasonably priced personal at around one thousand dollars) conducted by a corporation emerging from years of stiff competition (in particular with Microsoft, the information technology colossus under a monopoly cloud, which on the "object oriented" system promoted by Makintosh built the fortune of its operating systems such as Window '95); beyond the fact that this product marks the return of Steven Jobs to the helm, and that it was born under the star of an understanding with Microsoft: beyond all this, iMac, destined to brush up the lustre of the Makintosh myth, ushers in new air to be breathed in Silicon Valley, the veritable informatics propagation power plant, whose myth Apple helps to keep alive.

iMac presents itself as a realistic product (with that extra pinch of innovation attainable from what's available on the market). In reality, though, it offers an updated version of the personal computer concept by those who may be said to have invented it. This is true, above all, in an era in which online connections, increasingly indispensable now, seem to demand new tools and easier use.

Generally speaking, the personal was an object born with a hybrid connotation (certainly perceived as an object of the future, it displayed no explicit, immediately perceptible functions; by and large it was a kind of typewriter charged with an extraordinary technological impact). And Macintosh established its first credible representation both in terms of form and of use (through the metaphor of the desk). To emphasize that the key to the 'difference' for a company concerned with computer science lies not so much in its 'hard' aspects, as in the clarity of intent with which it tackles the 'soft' ones, the project group headed by Jonathan Ivy has worked mainly on defining the real nature of this object. The very word computer is by now worn-out and too vague to represent a changeable object, subject to constant updating…

One is struck by the maniacal care with which every smallest detail has been put through the project sieve, to join a global idea of communication (from the design of the inside which can be seen through the surfaces, to the shades of colour, the textures of the stiffening ribs on the plastic body, the labels, the packaging system…). In this key, the choice of transparent plastic and colour seems also to be involved in a demystification of the technological object. Everything is designed to speak a plain, direct and instantly perceptible language. The target of crystal-clarity relies on a code linked to technology, based essentially on experience.

The designers' efforts have been concentrated on building a system of directly accessible references. "If you see a hole, the most natural thing you instinctively do is put a finger into it". In this direction the opening signs, like the handle (not unlike that of a suitcase) speak the language of familiar objects, and suggest the feeling of a mobile, transportable, handy object…

Having got rid of the tangle of wires that usually obstruct the back of these 'machines' (thanks also to the adoption of a new standard which provides a single connection plug for all the peripherals), the whole



1

2



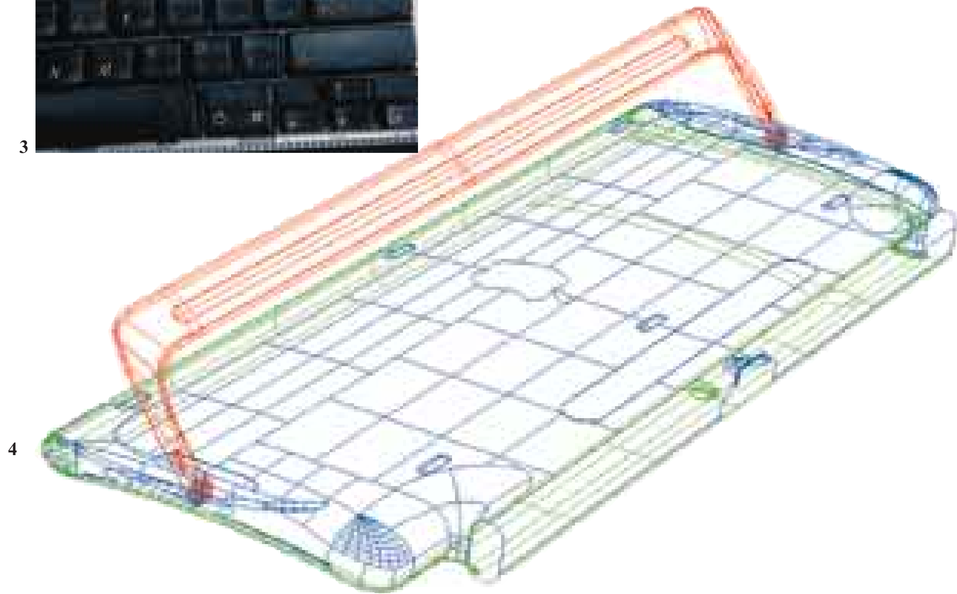
7



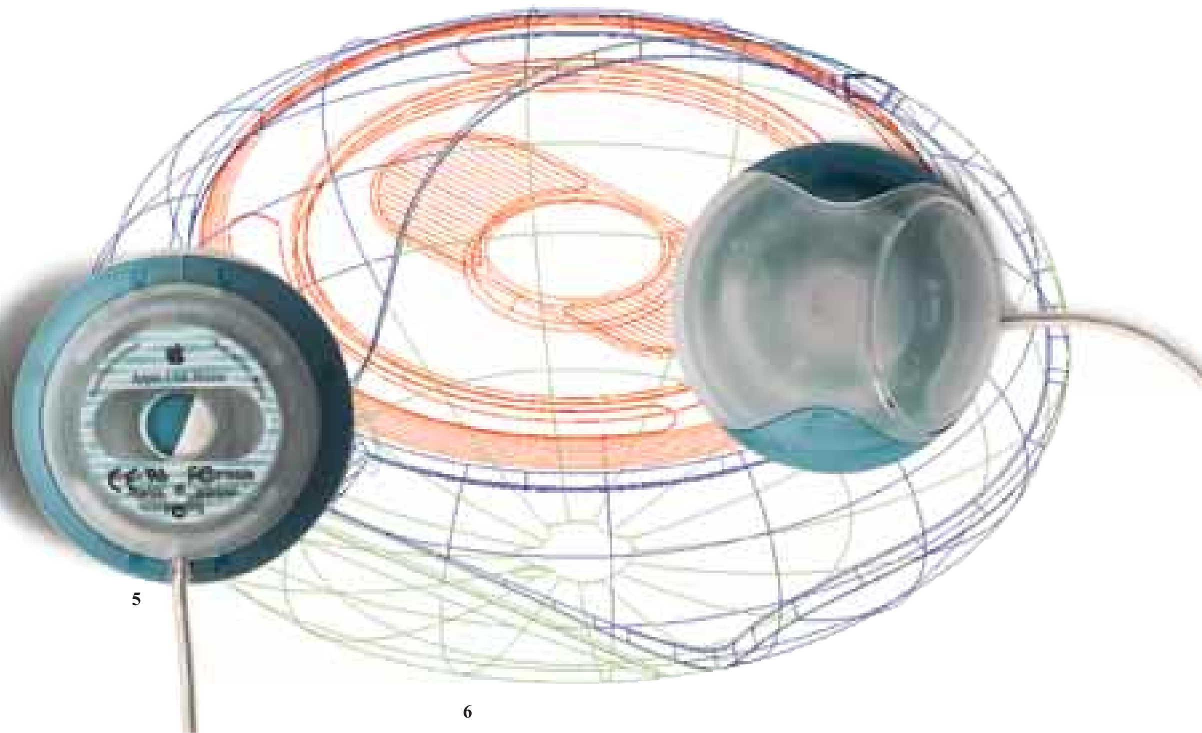
8



3



4



5

6



9



10

Concezione integrata delle componenti

1,7,8 La concezione integrata riguarda l'intera scocca come una superficie continua traslucida. Il retro del computer, di solito un intrico casuale di fili, è disegnato come un profilo uniforme

2 Disegno tecnico della maniglia integrata alla scocca.

Cura per i dettagli e approccio globale di comunicazione

3, 4 Particolare della texture della tastiera e disegno tecnico.

5, 6 Disegno tecnico, visione fronte e retro del mouse. Le etichette sono realizzate con una tecnica di stampa (hologravure) che produce effetti tridimensionali. L'interno del prodotto diventa parte integrante della sua percezione all'esterno. Il mouse sfrutta il movimento della sua componente interna per produrre effetti 'dinamici' percepibili attraverso la plastica semitrasparente.

9 Dettaglio del nuovo standard di connessione: un'unica spina per ogni periferica.

10 Disegni tecnici della scocca.

Integrated component conception

1,7,8 *The integrated concept concerns the entire casing as a continuous, translucent surface. The back of the computer, usually a tangle of wires, is designed like a uniform profile.*

2 *Technical drawing of the handle built into the casing.*

Attention to details and global approach to communication

3, 4 *Keyboard texture detail and technical drawing.*

5, 6 *Technical drawing, front and rear view of the mouse. Thanks to the printing technique (hologravure), the labels boast a three-dimensional effect. The product's innards become an integral part of its exterior perception. The mouse exploits the movement of its inner component to produce 'dynamic' effects visible through the semitransparent plastic.*

9 *Detail of the new standard connector: a single plug for each peripheral.*

10 *Technical drawings of the casing.*

Un'estetica semplice e diretta
1, 2 Dettaglio del punto di presa per la regolazione del monitor in altezza e del punto di connessione con il cavo di alimentazione.
3 Dettaglio della scocca. La scelta della plastica trasparente e del colore, che connota fortemente il monitor, è stata dettata dalla volontà di adottare un linguaggio immediatamente percepibile dall'utente.

Ergonomia e praticità d'uso
4 Immagine esemplificativa delle caratteristiche del piedistallo (anche nella pagina accanto): la possibilità di regolarne l'inclinazione, la rotazione e l'altezza permettono di conseguire un comfort ottimale durante l'utilizzo e di alloggiare la tastiera tra piedistallo e video riducendo l'ingombro sulla scrivania all'occorrenza.

Simple, direct styling
1,2 *Detail of the grip for adjusting the height of the monitor and the line-cord connector.*
3 *Detail of the casing. Transparent plastic and the color, which is one of the monitor's striking traits, were opted for in order to have a language the user could perceive immediately.*

Ergonomics and practicality
4 *This illustration exemplifies the pedestal's attributes (see also front page). The adjustable tilt and height, plus the swivel allow optimum comfort during use; moreover, the keyboard can be housed between the pedestal and the video, taking up less desk space.*


1 2 3

body adopts the qualities of extreme synthesis characteristic of integrated objects.
This new generation of intelligent objects (belonging to the same programme as that of the Apple Studio Display monitor) affords a glimpse of something else, especially if we consider Internet's capacity to meet the immense expectations pinned, for better of worse, on the 'positive' powers of the web.
The Apple Studio Display is a flat monitor representing the new generation of screens fated to supplant the Cathode Ray Tube (CRT) technology. The height-adjustable pedestal was conceived with an "elementary" aim in mind: minimize the size of the desktop monitor and pioneer fresh interactive possibilities with the object in front of us. In this monitor Apple continues the exploration of the capabilities of "intelligent artifacts" for establishing emotional relationships with those who are intended to use them.
This experimental attitude is exhibited by the color research, the formal quality of the casing (a translucent skin that lets you glimpse the insides of the 'machine') or in the elaboration of signs that allude to the interaction with the human body. Thus a language is devised that is able to express the meanings that have been constructed around these constantly-evolving objects; there is a very close relationship with technology and it risks ruling their real nature.
In the past four years information technology has generated one-fourth of the economic growth in the United States. These designs tell us the extent of Apple's new research commitment which regards the realization of information technology products according to a common design linking Macintosh, Newton, eMate and iMac.


4

APPLE STUDIO DISPLAY *APPLE STUDIO DISPLAY*

Monitor piatto che adotta la tecnologia LCD (Liquid Crystal Display) a matrice attiva TFT (thin film transistor). Rappresenta la nuova generazione di schermi destinati a sostituire la tecnologia CRT (Cathode Ray Tube).
Dimensioni:
- con supporto snodabile: mm 381 (estensibile fino a 490) x388x249. Peso 4.5 kg
- con supporto fisso: mm 249x399x175. Peso 2,3 Kg

The flat monitor utilizes the active matrix, TFT (thin film transistor) LCD technology. This represents the new generation of screens destined to replace CRT technology.
Dimensions:
- with flexible stand: 381 (extensible to 490) x380x249 mm. Weight: 4.5 kg
- with fixed stand: 249x399x175 mm. Weight: 2.3 kg.



Testo di Paola Bortolotti
Fotografie di Sandro Michahelles

Text by Paola Bortolotti
Photographs by Sandro Michahelles

Andrea Branzi

L'uomo, il burattino, la modernità

Mankind, a puppet and modernity

Coreografia: Karole Armitage
Musica: Giancarlo Schiaffini
Scene: Andrea Branzi
Costumi: Jean-Paul Gaultier
Direttore dell'allestimento: Raffaele Del Savio
Luci: Roberto Venturi

Choreography: Karole Armitage
Music: Giancarlo Schiaffini
Set design: Andrea Branzi
Costumes: Jean-Paul Gaultier
Production director: Raffaele Del Savio
Lighting: Roberto Venturi

La recente trasposizione in forma di balletto della celebre opera di Collodi, al Teatro della Pergola di Firenze, nasce da un'intuizione della Armitage che ha visto nel significato della favola una vicinanza con il pensiero di Machiavelli. Un'idea sulla quale si è sviluppata la scenografia di Branzi, che ruota attorno a due elementi su ruote che cambiano continuamente conformazione per interpretare i 'quadri' della storia. E che ha dato corpo anche ai costumi brutali e affascinanti di Gaultier.

The recent ballet adaptation of Collodi's renowned work, staged at Florence's Teatro della Pergola, sprang from an idea of Armitage. She discerned in the meaning of the fable a similarity with Machiavelli's thought. This insight engendered Branzi's set design, based on two wheeled elements that continuously change their configuration to interpret the 'paintings' of the tale. Also, it gave birth to Gaultier's brutal and enchanting costumes.

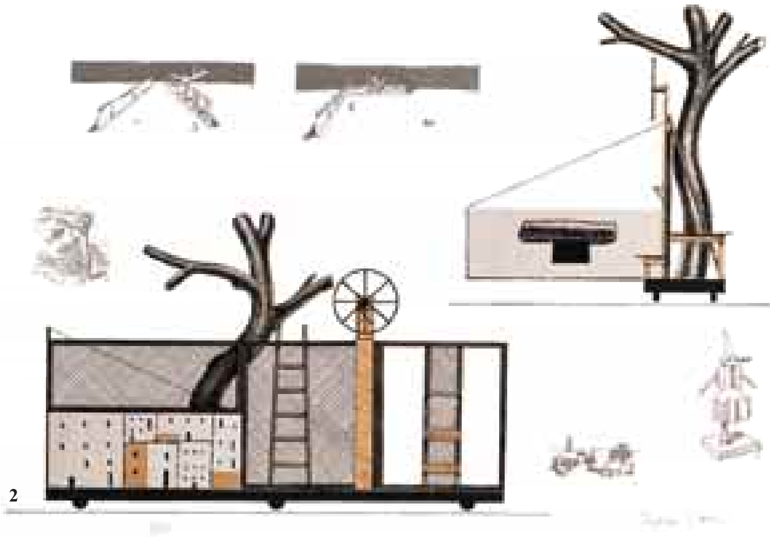


1

Sedotto dalla danza contemporanea e dalla musica jazz e rap, Andrea Branzi, largamente conosciuto come architetto, designer e critico, si è impegnato alcuni mesi fa anche nella scenografia. Ha infatti creato lo spazio d'azione per un controverso *Pinocchio*, andato in scena in forma di balletto al Teatro della Pergola di Firenze per il Maggio Musicale Fiorentino, con la coreografia di Karole Armitage – che ha ottenuto il massimo dall'ottimo corpo di ballo del Comunale – i riuscitissimi costumi di Jean-Paul Gaultier e la difficile musica di Giancarlo Schiaffini. Un Pinocchio 'machiavellico', dove l'aggettivo connota il pensatore fiorentino come maestro per la formazione del nostro spirito di doppio regime di verità italiano e toscano in particolare. "Questo *Pinocchio* è nato da una geniale intuizione di Karole Armitage che ha visto nel significato della favola una vicinanza con il pensiero di Machiavelli, il quale ammetteva nei suoi scritti di nascondere sempre il vero tra tante bugie". La scenografia di Branzi si è sviluppata quindi su questa idea che il designer ha rinforzato con argomentazioni storiche e ha arricchito di acume intellettuale e considerazioni personali. La prima che Pinocchio "è una fiaba destrutturata che ha un andamento discontinuo e complesso, per la gran mescolanza dei luoghi. Non la si può memorizzare facilmente, si ricorda per icone narrative". Da qui il progetto: disegnare due elementi scenici poveri su ruote, due carri che vengono spostati di continuo da personaggi vestiti severamente di nero. "I servi di scena, i bunraku, operano le trasformazioni previste, come nella tradizione del teatro kabuki. In realtà siamo sempre nello stesso luogo anche se i 'paesi' della storia sono tre: c'è una strada, una piazza, un interno e un esterno. I carri sostengono una scenografia piatta di edifici schiacciati. I due elementi si aprono: c'è un albero, la bottega di Geppetto, una parete di rete metallica, e tutto è piatto come un libro le cui pagine si aprono e si chiudono. Vi ho inserito tre pannelli con i colori primari che sottolineano i momenti di affetto e di calore umano tra le persone, il resto è freddo e scuro". Branzi ha riletto *Pinocchio* come romanzo della crudeltà, e l'ha visto ambientato "in un paesaggio appenninico tetro e lugubre, senza speranza e senza prospettiva", intendendo sottolineare che si tratta di una storia che appartiene a quel tipo di visione pessimistica sul progresso e sulla modernità evidenziatasi alla fine dell'Ottocento italiano. Questo racconto di un'angoscia infantile Branzi lo considera il segnale di un malessere sociale profondo, lo stesso che si avverte negli scritti di De Amicis, Tozzi o Pascoli. "Non c'è un re, ricordiamolo, qui c'è un pezzo di legno, che vuol dire che siamo in una società dove c'è riscatto solo attraverso il lavoro. Nella favola c'è una lotta per emanciparsi dalle bugie che sono il frutto della debolezza prodotta dal freddo, dall'ignoranza e dalla fame". A rendere meglio il senso di un mondo chiuso e opprimente, in scena regna la notte con le sue lunghe ombre: "un'atmosfera da acquario" che imprigiona anche lo spettatore fino alla liberatoria trovata finale, quando il palcoscenico si svuota fino in fondo, una finestra si apre, e tutti gli interpreti, tecnici compresi, scendono in platea, inalberando un naso pinocchiesco.

1 Una delle invenzioni sceniche di *Pinocchio*: una morbida rete bianca calata dall'alto per catturare i ballerini e dare forma al tendone del circo.
2 Disegni di Branzi per l'elemento scenico montato su ruote che si caratterizza per la presenza del grande albero, della parete di rete metallica, della bottega di Geppetto.
3 Scena notturna con i due elementi scenografici separati mobili, due elementi bidimensionali senza spessore, che sostengono una scenografia piatta di edifici schiacciati. Vengono spostati di continuo da "ballerini-inservienti" per configurare i differenti ambienti, che variano col variare della danza.

1 One of Pinocchio*'s clever props: a soft, white net dropped from above to capture the dancers and shape the circus tent.*
2 Branzi's drawings for the wheeled prop; it is characterized by the big tree, the wire-screen wall and Geppetto's shop.
3 Night-time with the two separate moveable props; these flat, two-dimensional elements support plane scenery with crushed buildings. They are constantly moved by "dancing stage-hands" to configure the various environments; these are modified to match the dance.



2



3

Pinocchio: precedenti scenici e riferimenti visivi

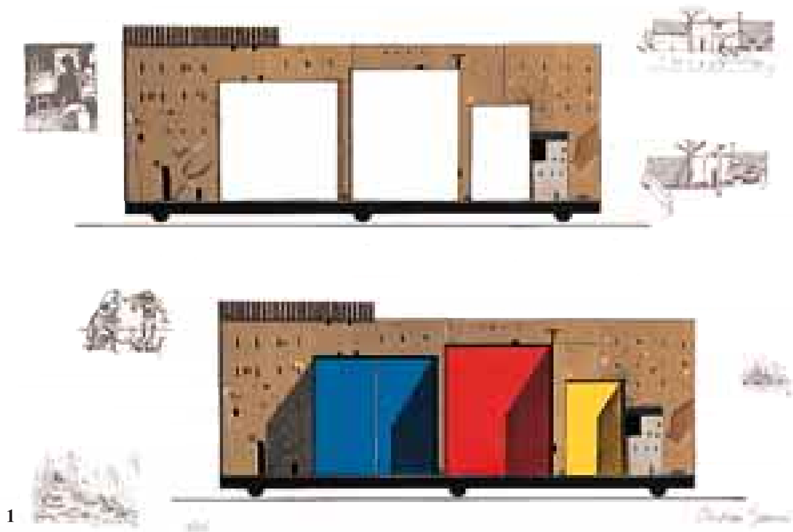
Tanti sono gli spunti iconografici offerti dalle varie pubblicazioni su *Pinocchio*, per non parlare delle trasposizioni teatrali come quelle di Bene e di Luzzati. A cominciare dalla prima edizione del 1883, disegnata da Enrico Mazzanti, per passare dall'orrorifico Topor del 1972, fino al divertente libro triangolare, progettato nel 1991 da un altro designer fiorentino, Lapo Binazzi, e illustrato, tra gli altri, da un vigoroso Vinicio Berti. Inizialmente Branzi si è riferito alle immagini 'rognose' del Mazzanti, però ha anche guardato alle bizzarre figure del Bracelli, che nel 1624 dedicava a Pietro de' Medici i suoi 'capricci' in forma di ingegnose marionette geometriche. E poi ancora alle muse inquietanti di De Chirico, alla *Via Toscanella* di Ottone Rosai e agli scarni paesaggi di Carrà, regalandoci una nota autobiografica con la citazione del *Piccolo albero*, da lui disegnato per la collezione Amnesie nel 1991. Nel programma di sala ci sono pure una marionetta di Depero e studi di Balla, perché "i futuristi erano pessimisti nei riguardi della modernità e del progresso tecnico che vedevano come un gran ballo in maschera vitale e dinamico, che però non produceva certezze bensì solo la distruzione del passato. La marionetta diventa allora il modo di rappresentare una umanità svuotata e guidata da altri. Nella favola di Pinocchio il burattino diventa uomo, ma venti anni dopo, con i futuristi, l'uomo normale tornerà a essere burattino". Altre invenzioni sceniche che merita ricordare perché davvero ammirevoli, sono la morbida rete bianca che calata dall'alto cattura i ballerini e dà forma al tendone del circo, ed è "un materiale fluido, pensato per uno spazio fluttuante, che prende consistenza dalla luce, uno spazio virtuale e smaterializzato". E la mezza silhouette della balena, anche questa leggera e sospesa, che va a formare una cupola protettiva sopra il burattino, suggerendo un altro spazio simbolico. A proposito della nuova morale proposta da questa favola danzata, oggi siamo tutti dei pinocchi, dei fuori regola nasuti perché non esiste una società di persone cosiddette normali.

Jean-Paul Gaultier: il costume come protesi in un romanzo della crudeltà

Con Branzi, l'altro protagonista del balletto è stato senz'altro l'ideatore dei costumi, lo stilista Jean-Paul Gaultier, che sempre a Firenze, durante Pitti Immagine Uomo di giugno ha ricevuto un premio speciale per il suo percorso creativo. Nel capoluogo toscano Gaultier ha già lasciato il segno nel 1996, quando per la Biennale della moda e del tempo ha stravolto i visitatori con le sue morbose invenzioni per le sale del Museo della Specola. Le figure in cera del museo continuano a perseguitarlo coi loro dettagli anatomici. "Ho voluto caratterizzare i personaggi della fiaba, partendo dal concetto di distinguere quelli puri e idealizzati da quelli ormai contaminati, così ho disegnato per i ballerini delle tute su cui si evidenziano i muscoli per gli uomini e le vene, più delicate, per le donne ispirandomi agli studi di anatomia". Su quei corpi così scorticati e perciò "nudi e vulnerabili, come al momento della nascita", Gaultier ha poi montato quelle che lui chiama 'protesi' perché sono pezzi di costume. "Come tanti, da bambi-

1-4 Ancora disegni di Branzi e due immagini del secondo elemento scenico, quello che configura la città, dalla quale si aprono spazi colorati, "[...] immagini che conservano la loro natura di pagina di un libro". I tre pannelli con i colori primari sottolineano i momenti di affetto e di calore umano tra le persone, mentre il resto è volutamente freddo e scuro per rendere anche visivamente la lettura di *Pinocchio* come romanzo della crudeltà.

***1-4** More of Branzi's drawings and two images of the second prop, configuring the city. From it colored spaces open, "[...] images that still look like pages of a book". The three panels with the primary colors underscore the moments of affection and human warmth among people. The rest is willfully chilly and dark to make* Pinocchio *read as a narrative of cruelty visually, too.*



1



2



3

no anch'io avevo letto *Pinocchio* e mantenevo una visione infantile della fiaba, invece con la Armitage ho scoperto la crudeltà nascosta di questa storia. Mi sono documentato, ho visto vecchie illustrazioni e infine mi è venuta questa idea del costume come protesi, di un ruolo che si indossa diventando adulti. Ho costruito questi elementi mobili in maniera che lasciassero parti scoperte e quindi ineleganti e brutali. Il colore predominante è il beige, dal sabbia al rosato".

Pinocchio (interpretato dalla bravissima Antonella Cerreto) porta una tuta color legno vecchio, molto sbiadita, che cambia soltanto nel finale, quando il burattino si mette i panni del bambino e getta via il lungo naso. Lucignolo per lo stilista incarna l'intelligenza malvagia ed esibisce un cervello sul petto al posto del cuore; del Gatto e della Volpe si intravede, sotto ai brandelli di pelliccia, lo scheletro minaccioso. I personaggi buoni e quelli saggi, invece – la Fata turchina, il Grillo parlante, oppure la Colomba e il Serpente – sono gli unici a essere connotati dal colore: in bianco e avvolta nella nuvola violacea dei lunghissimi capelli-cappello la fatina, in verde stridente il grillo, disegnato come un extraterrestre. Rispettosi della tradizione sono le vivaci maschere della commedia dell'arte e i teneri clown bianchi. "Ho cercato di mantenermi in equilibrio fra tradizione e modernità, pur lasciandomi anche momenti di libertà, di esplosione della fantasia". Momenti molto belli che sono stati quelli del bosco di alberi semoventi, della danza dei ciuchini e quella delle ricche borghesi "ipocrite e maliziose, in costumi neo-barocchi, sollevati da crinoline di giunco". Gaultier era qui alla sua seconda prova col mondo della danza, mentre le sue precedenti esperienze sono legate al cinema, a un regista 'gotico' come Greenaway, a un'intellighenzia del kitsch come Almodóvar e al visionario Besson di *Quinto elemento*. "Poter disegnare per questo insolito *Pinocchio* mi ha molto appassionato, la danza è un riflesso della vita, la vita è muoversi, il che è già una grande coreografia. La Armitage ha creato movimenti di danza che arrivano direttamente alla gente, che è il mio stesso spirito, quando disegno le mie collezioni".

***Swayed by contemporary dance,** and jazz and rap, Andrea Branzi, widely known as an architect, designer and critic, also took on the task of set design a few months ago. In fact, he created the space where the action took place for a controversial* Pinocchio*; it was staged as a ballet at Florence's Teatro della Pergola for the Maggio Musicale Fiorentino. The choreography by Karole Armitage got the most out of the Municipal Corps de Ballet. The hit costumes were by Jean-Paul Gaultier, while the difficult music was written by Giancarlo Schiaffini. This production is Machiavellian, and the adjective definitely takes the Florentine thinker as an example for the forming of our double tenor of truth national spirit and Tuscany's, in particular.*

"This Pinocchio *sprung from a brilliant insight by Karole Armitage, who discerned in the meaning of the fable a similarity to Machiavelli's thought. In his writings, he admitted he always hid the truth amid so many lies". So, Branzi's set design developed along these lines; he strengthened it with historic reasoning and enriched it with intellectual sharpness and personal considerations.*

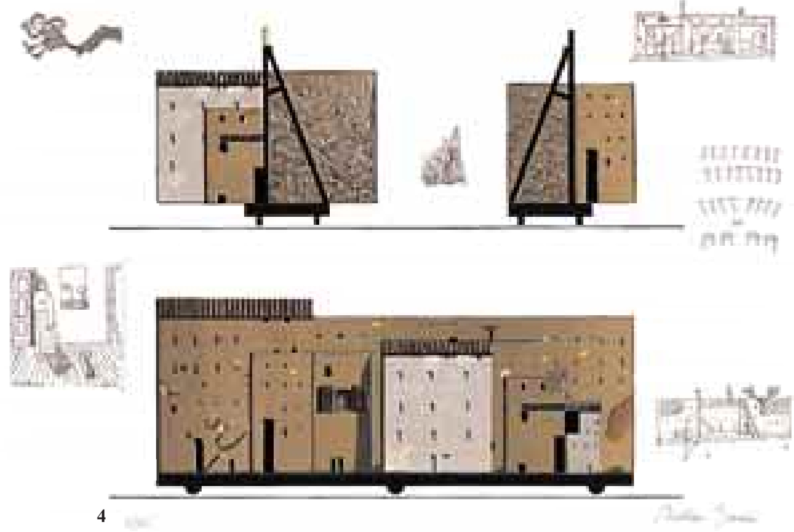
First of all, in Branzi's opinion Pinocchio *"is a fable with a discontinuous, complex story line, for the places are really mixed up. It's not easy to memorize, you have to recall it by means of narrative icons". This led to the following project: design two, simple scenic elements on wheels, two wagons that are constantly shifted by characters severely dressed in black. "The stage-hands, the bunraku, carry out the expected transformations, as in the tradition of the Kabuki theater. Actually, we're always in the same place, although there are three in the story: a street, a square, an interior and an exterior. The wagons support a flat scenery of flattened buildings. The two elements open up: there's a tree, Geppetto's shop and a wire-screen wall; it's all flat as a book whose pages open and close. I inserted three panels with the primary colors underscoring the moments of affection and human warmth between people. The rest is cold and dark".*

Branzi reread Pinocchio *as a tale of cruelty and he saw it set "in a dismal, gloomy Appenine mountain landscape, hopeless and futureless". Thus he meant to underline that it is a tale belonging to the pessimistic vision of progress and modernity, which became manifest in the italian late nineteenth century. Branzi considers this account of childhood anguish a sign of a deep social malaise, the same one perceives in the writings of De Amicis, Tozzi and Pascoli. "Let's not forget that there's no king. Here there's a piece of wood, which means we're in a society where you can only be redeemed through work. In the fable there's a struggle to emancipate oneself from lies, which are the product of the weakness caused by cold, ignorance and hunger".*

To provide a better rendering of the feeling of a closed, oppressive world, night reigns on stage, with its lengthy shadows. This "aquariumlike atmosphere" imprisons the audience too, until they are freed by the final idea, when the stage becomes totally empty, a window opens and all the actors, actresses and technicians descend among the stalls, carrying a Pinocchio-like nose.

5 Notturna dell'albero, uno dei quadri scelti per far sviluppare la storia di *Pinocchio*.
6 La mezza silhouette della balena, leggera e sospesa, suggerisce un altro spazio simbolico dove trovare una nuova identità.

***5** The tree at night, one of the paintings chosen to develop the story of* Pinocchio.
***6** The light, suspended half-silhouette of the whale suggests another symbolic space where one can find a new identity.*



4



5



6

Pinocchio*: previous productions and visual references*
There are a host of images offered by the various publications on Pinocchio*, to say nothing of the stage adaptations, such as Bene's and Luzzati's. The first edition, designed by Enrico Mazzanti, dates from 1883; in 1972 there was Topor's horrific one. Then, in 1991 the book became triangular, created by another Florentine designer, Lapo Binazzi; one of the illustrators was a vigorous Vinicio Berti. Initially, Branzi referred to Mazzanti's 'vicious' images; but he also looked at Bracelli's bizarre figures, who dedicated his 'caprices' in the form of ingenious geometric puppets to Pietro de' Medici in 1624. Moreover, he took into consideration the unsettling muses of De Chirico, Ottone Rosai's* Via Toscanella *and the bare landscapes by Carrà. We also received an autobiographic note with the citation of the* Small Tree *created by him for the 1991 Amnesia collection. The program distributed also features a puppet by Depero and studies by Balla, for "the Futurists were pessimists concerning modernity and technical progress. They viewed it as a great vital, dynamic masked ball, but it didn't produce certainties – it only destroyed the past. So the puppet became a way of representing an emptied humanity guided by others. In* Pinocchio *the puppet turned into a man, but twenty years later, at the time of the Futurists, normal mankind became puppets again". Other truly noteworthy set creations are the soft white net that drops from above and captures the dancers, forming the circus tent. It is "a fluid material, conceived for a fluctuating space, which derives its consistency from the light. A virtual and dematerialized space". Also, the light, suspended half-silhouette of the whale forms a dome sheltering the puppet, suggesting another symbolic space. Concerning the new moral offered by this fable that is danced, today we all are like Pinocchio, non-standard, long-nosed people because a society of so-called normal persons does not exist.*

Jean-Paul Gaultier:
stage costumes as a prosthesis in a tale of cruelty
Besides Branzi, the other lead player in the ballet surely was been the costume designer, the fashion designer, Jean-Paul Gaultier. In June, at Florence's Pitti Imma-


1

2

3

4

gine Uomo show, he received a special award for his creative path. Gaultier had already left his imprint in Tuscany's capital in 1996; at the Biennial Fashion and Time Exhibition he astounded the visitors with his morbid creations for the galleries in the Museo della Specola.
The wax figures in the museum continue to torment him with their anatomical details. "I wanted to characterize the characters in the fable, with the concept of distinguishing the pure, idealized ones from the those that had already been contaminated as my point of departure. So I designed tights for the dancers that bring out the men's muscles and the more delicate veins of the women. I was inspired by anatomy studies". Those bodies were skinned, thus "bare and vulnerable, as at birth". On them Gaultier mounted what he calls 'prosthesis', because they are pieces of costumes. "Like many children, I had read Pinocchio *and I still had a childish vision of the fable; then, with Armitage, I uncovered the hidden cruelty of this story. I studied, I saw some old illustrations and, in the end, I got this idea of the costume as a prosthesis. A part that one wears growing up. I built these mobile elements so that some parts aren't covered, and, therefore, are inelegant and brutal. "The dominant color is beige, between sandy and pink".* Pinocchio *(played excellently by Antonella Cerreto) wears tights the color of old wood; they are very faded. She only changes it in the end, when the puppet becomes a kid and throws away its long nose. In the fashion designer's opinion, Lucignolo incarnates evil intelligence and exhibits a brain on his breast, instead of a heart. One can glimpse the Cat's and Fox's menacing skeleton under the strips of fur.*
The good and wise characters – the Turquoise Fairy, the Talking Cricket, the Dove and the Snake – are the only ones identified by colors. The fairy is in white and wrapped in the violet cloud of its very long hair-hat; the cricket is in gaudy green, designed as an extraterrestrial. The lively masks of the commedia dell'arte and the very tender white clowns respect tradition. "I sought to maintain a balance between tradition and modernity, though I did allow myself moments of freedom. Then my imagination could explode".
Particularly beautiful are the woods of self-propelled trees, the dance of the drunks and the rich bourgeois ladies. "They're hypocritical and malicious, wearing Neobaroque costumes, lifted by rush crinolines".
This was Gaultier's second experience with the dance world. Previously, he had worked for films: a 'Gothic' director like Greenaway, the kitsch intelligentsia like Almodóvar and the visionary Besson's Fifth Element.
"I really was thrilled by being able to design for this weird Pinocchio. *Dance is a mirror of life, life is movement; this already is a great choreography. Armitage created dance movements that reach people directly; I have the same spirit when I design my collections".*

1-4 Scene dallo spettacolo interpretato dal corpo di ballo del Teatro della Pergola di Firenze, con la coreografia di Karole Armitage (© Studio Associato Press Photo).
5-7 Disegni di Gaultier per i costumi di *Pinocchio* e un momento dello spettacolo con un primo piano di alcuni costumi. Lo stilista ha caratterizzato i personaggi della fiaba partendo dal concetto di distinguere quelli 'puri' e idealizzati da quelli ormai contaminati Ispirandosi agli studi di anatomia, ha disegnato delle tute dove si evidenziano i muscoli per gli uomini e le vene per le donne, montandovi poi sopra delle 'protesi' perché sono pezzi di costume, simbolo di un ruolo che si indossa diventando adulti (© Studio Associato Press Photo).

***1-4** Scenes from the show played by the Corps de Ballet of the Teatro della Pergola in Florence. Choreography by Karole Armitage (© Studio Associato Press Photo).*
***5-7** Gaultier's costume drawings and the ballet with some costumes in the foreground. In his rendering of the characters the fashion designer's point of departure was distinguishing the 'pure', idealized ones from those who by now had been contaminated. Inspired by anatomy studies, he designed tights which emphasize the men's muscles and the women's veins. To them are added "prosthesis" because they are parts of the costumes symbolizing a role one assumes growing up (© Studio Associato Press Photo).*


5

6

7

Testo di Florian von Buttler, Stefanie Endlich

Text by Florian von Buttler, Stefanie Endlich

Costruire? Aspettare? Rinunciare? *Build? Wait? Abandon?*

(Osservazioni sullo stato del dibattito intorno al monumento per l'Olocausto a Berlino)

(Notes on the debate on the proposed Holocaust Memorial in Berlin)

Notizie dell'ultima ora da Berlino
Il Senato della città di Berlino ha rinviato per l'ennesima volta la decisione di costruire il monumento alle vittime dell'Olocausto a dopo le elezioni nazionali. L'ultimo concorso, che illustriamo in questo servizio, era stato vinto dallo scultore Richard Serra in collaborazione con l'architetto Peter Eisenman. Dopo lunghe e penose trattative con i rappresentanti delle forze politiche, Serra si è ritirato dal progetto lasciandone la paternità a Eisenman. Questi ne ha proposto una nuova versione, identica fondamentalmente a quella che aveva vinto il concorso, ma riducendo il numero e l'altezza delle stele. La nuova versione è stata recentemente presentata a Berlino, nel momento stesso in cui è giunto l'annuncio del rinvio della costruzione.
I responsabili del progetto esitano fra tre possibili scelte:
– costruire la variante Eisenman, la quale però comporta il rischio di trasformare il sito del monumento in una specie di ghetto data la possibilità reale di doverlo tenere costantemente sotto sorveglianza;
– usare la somma a disposizione per iniziative che contribuiscano a ricordare l'Olocausto;
– costruire un monumento più modesto e collocarlo a Berlino in un luogo già votato a questo scopo.
Lo Stato federale, il Senato della città di Berlino, i partiti politici e le fondazioni associate al progetto sembrano tuttavia così discordi a questo proposito che il Bundestag sta considerando l'idea di avocare a sé la decisione definitiva. Ciò metterebbe fine a un lungo processo che sarebbe stato auspicabile si svolgesse in modo esemplare e democratico. Tutta questa vicenda mostra una volta di più le difficoltà in cui si trovano le forze politiche tedesche quando si tratta di riappropriarsi della storia del Paese. (F.B.)

The latest news from Berlin
The Berlin Senate had postponed the decision to build the monument to the Jewish Holocaust victims after the general elections. This is the umpteenth delay. The most recent competition, illustrated here, was won by the sculptor Richard Serra who collaborated with Peter Eisenman, the architect. After drawn-out and painful negotiations with the representatives of the political parties, Serra withdrew from the project, leaving it in the hands of Eisenman. The latter proposed a new version, essentially identical to the competition winner, but with fewer, shorter steles. The new version was recently presented in Berlin, at the very moment when the postponement of the construction was announced.
The people in charge of the project have three options, but they cannot make up their minds:
- erect Eisenman's variant; however, this would risk transforming the monument's site into a sort of ghetto, for it would probably have to be constantly under surveillance;
- use the available funds for undertakings the help remember the Holocaust and disseminate knowledge of it;
- build a more modest monument and place it in Berlin in a suitable site.
However, it appears that the Federal Government, Berlin's Senate, the political parties and the foundations involved in the project are in such disarray on the matter that the Bundestag is considering arrogating to itself the final decision. That would conclude a prolonged process which would have been a good thing if it had been implemented in an exemplary and democratic fashion. This entire tale shows once again the troubles Germany's political parties get into when they have to deal with the country's history. (F.B.)

Il Monumento agli Ebrei assassinati in Europa, proposto già dieci anni fa, continua a essere al centro di prese di posizione particolarmente controverse anche dopo un primo concorso aperto e una seconda fase a inviti. Come hanno dichiarato gli stessi promotori, è necessario "creare un segnale visibile da lontano per documentare con il massimo risalto che siamo disposti a prenderci carico di questo periodo della nostra storia". Tuttavia quanto più vivacemente procede il dibattito sui progetti per il monumento tanto più il tema fondamentale sembra restare indietro. Lo stesso bando di concorso del 1994-95 non aveva saputo cogliere l'occasione di descrivere in maniera puntuale il significato, lo scopo e la funzione del monumento, mentre faceva appello alle ragioni del cuore con parole colme di pathos. In quella circostanza si era tralasciato di dire che (inevitabilmente per la Germania) la pluralità di contenuti del programma – commemorare le vittime ma allo stesso tempo aprire un confronto con gli esecutori, le strutture e gli effetti del genocidio – richiedeva un alto grado di razionalità e di capacità di distinguere.

PETER EISENMAN - RICHARD SERRA





Il progetto vincitore si sviluppa attorno ad associazioni con il labirinto o il cimitero ebraico. Prevede di erigere 4000 stele in cemento di altezza ed inclinazione variabili pensate come un'area nella quale i visitatori sono invitati ad ascoltare le proprie sensazioni, a dare spazio alla memoria collettiva dell'Olocausto (foto Stefanie Endlich).

The winning entry develops around associations with the maze or the Jewish cemetery. 400 concrete steles of diverse heights and angles are envisioned; they are conceived as an area where the visitors are invited to listen to their own sensations and make room for the collective memory of the Holocaust (photo Stefanie Endlich).

Domus 808 Ottobre *October* '98

Antefatti, premesse e conflitti

Dopo la riunificazione dei due Stati tedeschi avvenuta nel 1990 e la proclamazione a capitale di Berlino, la proposta avanzata da un gruppo di promotori privati di erigere un monumento di grandi dimensioni ('immenso') è stata vittima di una strumentalizzazione politica. L'integrazione tra l'iniziativa di alcuni cittadini e l'azione del governo federale tedesco e del Land di Berlino, culminata nell'annuncio dell'assegnazione di finanziamenti pubblici al progetto, portò infatti alla deliberazione di costruire un monumento 'centrale' e 'nazionale' come "dovere di tutti i tedeschi", mentre coloro che criticavano questo approccio si videro costretti sempre più spesso a confrontarsi con il sospetto di antisemitismo. Contemporaneamente i promotori del progetto ne riproponevano e sottolineavano le premesse fondamentali, oggetto di discussione sin dall'inizio: il luogo, un lotto inedificato a sud della Porta di Brandeburgo nei pressi della vecchia cancelleria del Reich hitleriano e dei ruderi dei bunker recentemente riportati alla luce, veniva associato a discutibili idee di vittoria sul personaggio diabolico di Hitler ma anche di mitizzazione delle rovine, di tomba e resurrezione; la dedica, alquanto problematica per un monumento che si intende rappresentativo e nazionale, esclusivamente agli ebrei senza alcuna menzione per i Sinti, i Rom e gli altri gruppi etnici sterminati per motivi legati alla razza; ciò rischia di suggerire una 'gerarchia' postuma dei gruppi di vittime, con l'avallo oltretutto dello Stato; la conclusione arbitraria che l'enorme portata del crimine nazista richieda necessariamente un monumento a grande scala; i ventimila metri quadrati di superficie disponibili e i quindici milioni di marchi stanziati hanno spinto infatti a indulgere in mega architetture e mega sculture; il pericolo che l'aspirazione alla rappresentatività del nuovo monumento possa portare a trascurare ulteriormente i monumenti commemorativi, peraltro insufficientemente attrezzati, già esistenti nei luoghi veri e propri della persecuzione e dell'annientamento.

L'evoluzione e le decisioni

In occasione del concorso aperto del 1994 furono inviati 528 progetti. Le due proposte giudicate vincitrici a pari merito dai diciassette membri della giuria (presentate da un gruppo berlinese capitanato da Christine Jackob-Marks e dallo studio Simon Ungers di Colonia-New York) trovarono ben pochi sostenitori a causa del loro approccio eccessivamente monumentale e di un simbolismo fortemente emotivo. La preferenza data dai promotori al progetto della Jackob-Marks produsse infine una sollevazione di larghi strati dell'opinione pubblica, tanto da indurre il cancelliere federale Helmut Kohl a sospenderne la realizzazione.
Nel corso di tre incontri avvenuti nel 1997 circa ottanta esperti furono invitati a confrontare i propri giudizi senza reticenze: al termine venne individuata una serie di problematiche dal cui esame sarebbero scaturite le premesse vere e proprie del progetto. Il risultato fu un secondo concorso con 19 invitati, in parte provenienti dalla prima fase e in parte di nuova acquisizione, nel cui bando si rinunciava non solo a riformulare ma anche a precisare con maggiore accuratezza i contenuti del progetto, come pure era stato richiesto da più parti proprio in occasione dei sopraccitati convegni. Una commissione di cinque membri scelse infine per la realizzazione i progetti di Richard Serra e Peter Eisenman (New York) e di Gesine Weinmiller (Berlino); da parte loro i tre patrocinatori dell'impresa (Repubblica Federale, Land di Berlino e sostenitori privati) allargarono il campo alle proposte di Daniel Libeskind (Berlino) e Jochen Gertz (Parigi).

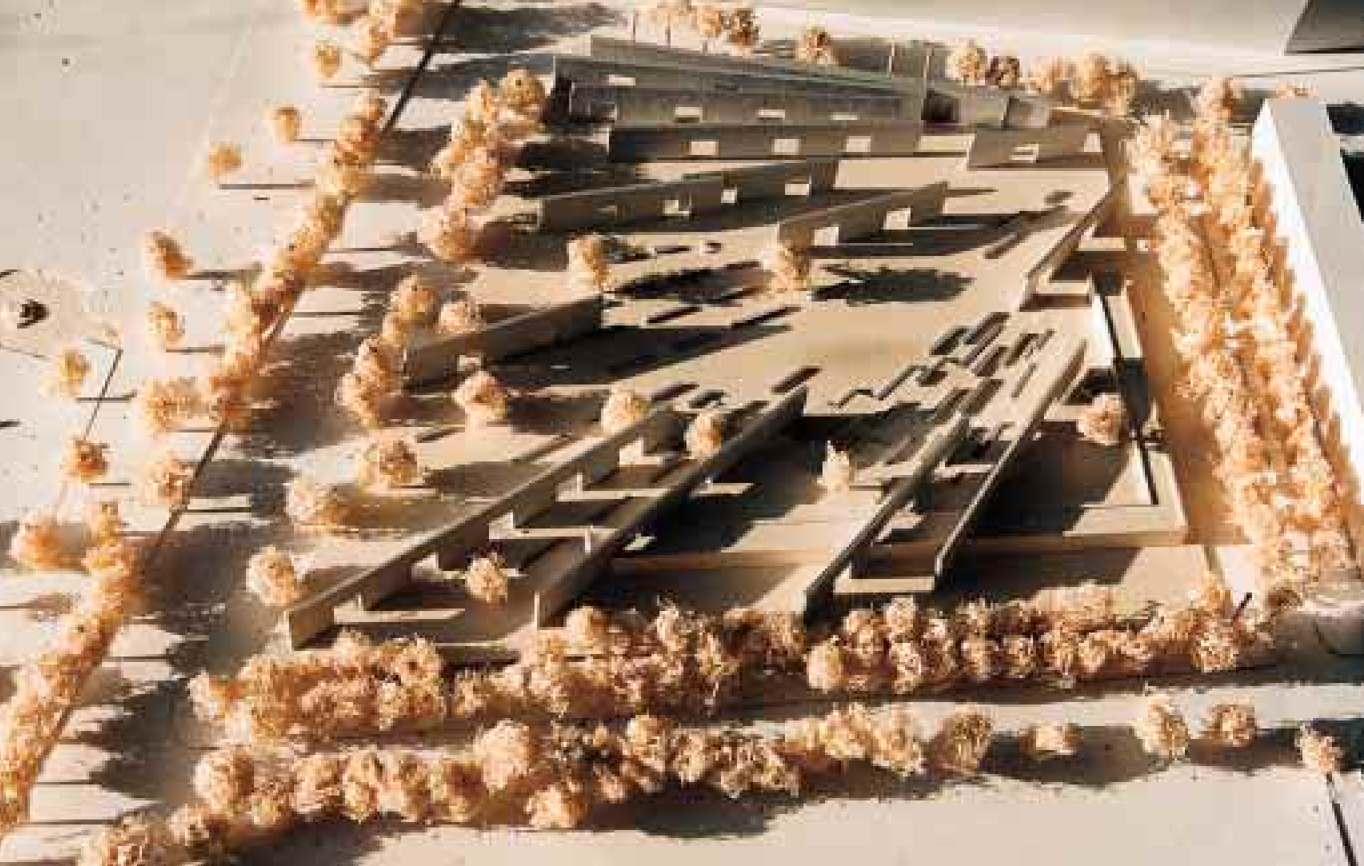
I progetti

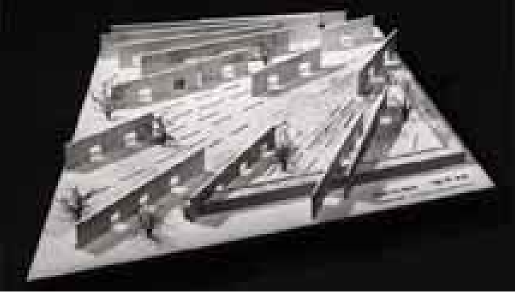
Questi quattro progetti, tra i quali i promotori sono chiamati ora a decidere, così come i quindici restanti contributi (quattro dei quali vengono presentati di seguito) incarnano diverse concezioni della memoria. Fino a che punto essi riescono a riflettere da un lato la specificità e dall'altro la stratificazione degli accadimenti storici? E a quali simboli e metafore fanno ricorso a questo scopo?
Hans Hollein rinvia in maniera drammatica alla deportazione e al genocidio utilizzando elementi dalla forza simbolica consolidata come il muro, il fossato, il carro merci e il binario, accostati e collegati dalla parola 'Auschwitz'.
Le *Pages of a Book* di **Zvi Hecker** (con Eyel Weizman), rappresentate da una serie di quinte di cemento percorribili disposte a ventaglio e da tracce di fondazioni, richiamano la metafora del libro, segno fondante della cultura ebraica, e la sua perdita e distruzione.
Dani Karavan mette in rilievo nel progetto *Yellow Flowers* (un campo di fiori che compongono una stella gialla) il ruolo degli esecutori, lasciando all'avvicendarsi nel tempo delle forme naturali il compito di rammentarlo sempre a tutti coloro che rischiano di dimenticare.
La proposta di **Rudolf Herz/Reinhard Matz** respinge invece con decisione il programma di concorso e l'indicazione del luogo, suggerendo la vendita del lotto e la realizzazione di una fondazione. La trasformazione di un chilometro di vera autostrada nel cuore della Germania in 'monumento' (con l'obbligo di ridurre la velocità nel tratto corrispondente) permette inoltre di affrontare le varie connotazioni stratificate in un 'mito' che va da Hitler e dal lavoro forzato fino alla laboriosità tedesca e alla libertà senza barriere data dalla mobilità e dalla velocità.
Peter Eisenman e Richard Serra cercano, senza peraltro riuscirci pienamente, di svincolarsi dalla definizione di simboli strettamente legati ai temi dati attraverso associazioni di forte impatto visivo con il labirinto o il cimitero ebraico. Una porzione di territorio percorribile, popolata da circa 4000 stele in cemento di altezza e inclinazione variabile, è vista come una sorta di zone of instability, nella quale i visitatori compiono esperienze personalizzate e sono invitati ad ascoltare le sensazioni soggettive (*Field of Memory*). Questa proposta suscita sia questioni specifiche rispetto al tema dell'olocausto, collegate per esempio al dubbio se le reazioni affettive consapevoli o spontanee siano compatibili o meno con una visione illuminista della storia, sia domande sull'adeguatezza del luogo alla sua funzione commemorativa.
Gesine Weinmiller rielabora consapevolmente gli elementi dell'iconografia ebraica: una piazza interrata, 18 muri in pietra squadrata disposti casualmente che simboleggiano la diaspora del popolo di Israele e un muro principale che riporta delle iscrizioni. Il fatto che le regole dell'anamorfosi permettano di interpretare da un punto particolare i setti murari come i segni di una stella di David ricomposta – una sorta di consolatoria esperienza Aha – è stato tuttavia fortemente stigmatizzato come "gesto di riconciliazione".
Daniel Libeskind concepisce una muraglia monumentale di 115 metri per 21 a doppio paramento e percorribile internamente, dal titolo *Stein-Atem* (respiro della pietra), come un elemento urbano che si relaziona al vicino Reichstag e alla Porta di Brandeburgo. Il percorso penetra in profondità all'interno del muro come in un pozzo segnato da fenditure che permettono di guardare verso l'esterno, producendo una scenografia inquietante il cui valore simbolico e la cui concezione della storia suscitano interpretazioni controverse; lo stesso effetto ottiene la citazione autoreferenziale del nuovo Museo Ebraico di Berlino, di non facile comprensione.
Jochen Gerz propone, come era prevedibile, un processo interattivo nel quale le risposte dei visitatori alla domanda: "Perché?" (perché è accaduto tutto ciò?), sono destinate a essere rielaborate e in parte incise sulle pietre di una piazza sopraelevata. Un edificio chiamato *Das Ohr* (l'orecchio) è riservato alla spiegazione. Tuttavia la forma delle architetture della piazza, condizionata da un approccio orientato al design, risulta forzata ed effimera mentre lo spunto partecipativo appare pseudoscientifico e banale.

Prospettiva

È preferibile, come desidera il cancelliere federale, rivedere e smussare il progetto di Eisenman e Serra nonostante sia apprezzato da larghi settori dell'opinione pubblica proprio per il suo radicalismo? (Serra ha annunciato nel frattempo di voler rinunciare al progetto).
È giusto che il compito di realizzare un monumento simile venga risolto in gran parte sul piano artistico? È davvero un progetto fuori tempo massimo, troppo grande, nel luogo sbagliato, in un contesto discutibile? Il dibattito prosegue, ma nella varietà delle argomentazioni e nella grande partecipazione del pubblico possiamo forse riscontrare – in alternativa al monumento costruito – la componente veramente essenziale dell'opera.

ZVI HECKER

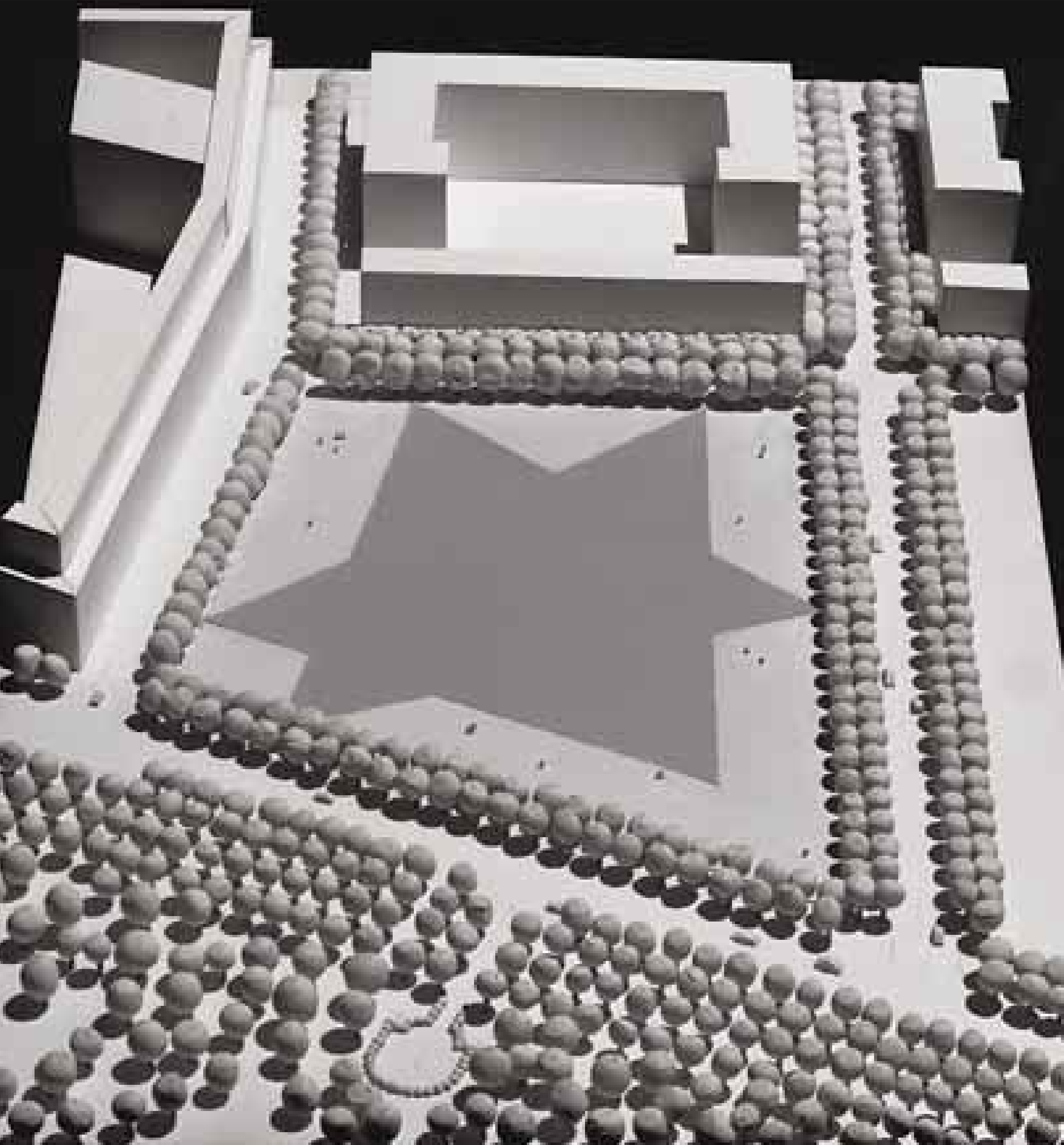


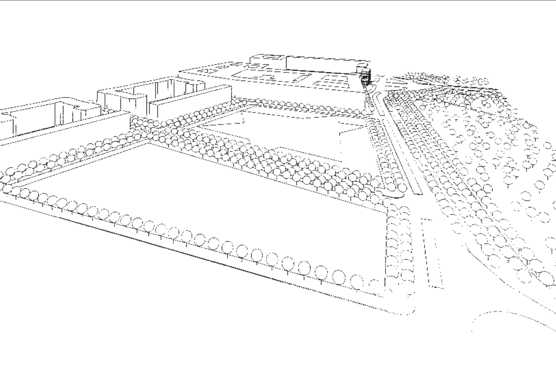


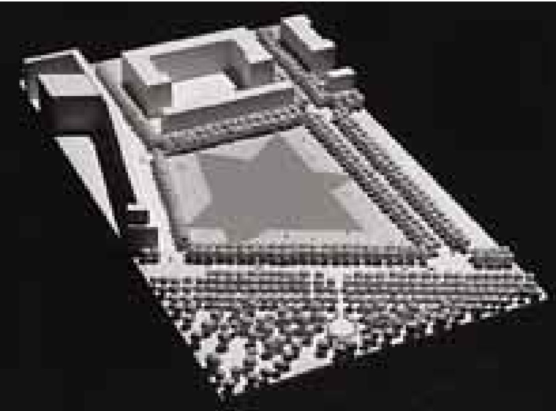
Pages of a Book è un progetto che sviluppa la metafora della pagina, del libro – segno fondante della cultura ebraica – e conseguentemente della sua perdita e distruzione. Le pagine sono rappresentate da una serie di quinte di cemento disposte a ventaglio e da tracce di fondazione. È un libro aperto sulla storia futura dell'umanità, con la speranza di una riconnessione e di una riconquista di valori positivi e creativi (foto Robert Kruse).

The Pages of a Book *design develops the metaphor of a cardinal sign in Jewish culture, and its loss and destruction, consequently. The pages are represented by a series of concrete screens in a fanlike arrangement and by traces of foundation. It is an open book on the future history of humanity, with the hope for a reconnection and reconquering positive, creative values (photos Robert Kruse).*

DANI KARAVAN







Con *Yellow Flowers*, Karavan rifiuta di utilizzare i classici materiali da memoriale per prediligere elementi della natura: i fiori e le piante. Il progetto prevede che tre file di alberi siano piantati attorno al memoriale vero e proprio, così da creare un muro verde che separi le costruzioni sul fronte nord ed est, che deve sorgere su una collina e consistere in una stella di David fatta di fiori gialli (precisamente di *Coreopsis verticillata Zagrebi*, che fiorisce da maggio a novembre) (foto Robert Kruse).

In Yellow Flowers *Karavan refuses to employ the classic memorial materials, favoring natural elements instead: flowers and plants. The design envisages three rows of trees planted around the Memorial itself, thereby creating a green wall that separates the north and east constructions from the Memorial's core. It is supposed to stand on a hill and consist in a Star of David made from yellow flowers (*Coreopsis verticillata Zagrebi*, which blossoms from May to November) (photo Robert Kruse).*

Even after one open competition and a second procedure involving invited participants, the Memorial to the Murdered Jews of Europe*, construction of which has been demanded for ten years, continues to be the subject of extremely heated debate.*
As the initiators put it, it is intended as "a sign, visible from far and wide, to document in a highly public fashion that we accept the burden of this our history". But the more intense the discussion surrounding the various proposed designs, the more this theme seems to slip from our grasp. The terms of the 1994-95 competition already neglected to state precisely the sense, purpose and function of the memorial; instead, the pathos of the wording made an appeal to the emotions. What remained unsaid was this: the (for Germany inevitably) many-layered nature of the task – namely to commemorate the victims while at the same time coming to terms with the perpetrators, structures and effects of the genocide – demands above all both a rational approach and an ability to differentiate.

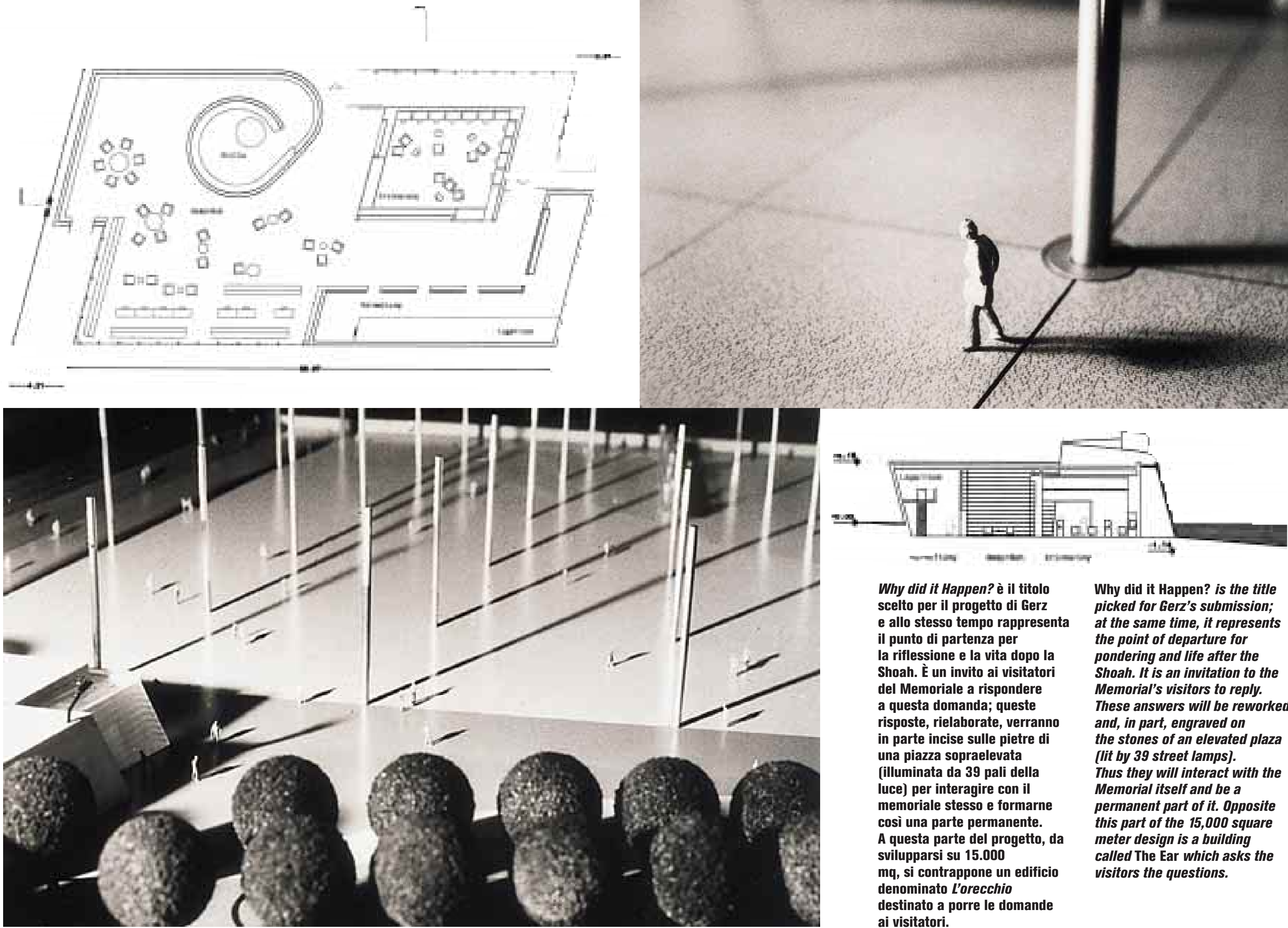
History, premisses and conflicts

The unification of the two German states and the designation of Berlin as the capital gave political leverage to the demand made by a private group of sponsors for the erection of a large-scale memorial "which could not be overlooked".
The fact of the private initiative's joining forces with the federal government and the Berlin city government to invite designs and finance the project led to its being defined as a 'central', 'national' monument, an "obligation for every German".
It is precisely for this reason that critics of this approach find themselves continually being accused of anti-semitism.
At the same time, the basic premisses, though criticized from the outset, were retained and reinforced by the three sponsors: the location, a piece of urban wasteland to the south of the Brandenburg Gate, not far from the remains of Hitler's bunker, and all its association with questionable ideas of victory over Hitler's demonic role, of mythic ruins, grave and resurrection; the fact that this central, national memorial was to be dedicated only to the murdered Jews, to the exclusion of gypsies and other groups murdered for racist motives – which has led to the fear that the groups of victims will be ranked in an official state 'hierarchy'; the fallacious conclusion that the enormity of the Nazi crimes necessarily required an enormous monument; 20,000 square metres of space and 15 million deutschmarks are a temptation to luxuriate in mega-architecture and mega-sculpture; the danger that the claim of 'centrality' might lead to the further neglect of existing (inadequately endowed) memorials at the authentic sites of persecution and extermination.

The process and decisions

The public competition held in 1994 attracted 528 entries. The two first prizes awarded by the seventeen-strong jury went to a Berlin group led by Christine Jackob-Marks and to Simon Ungers from Cologne-New York. On account of their monumental approach and emotion-laden symbolism, neither of these designs found many friends. The decision of the sponsors in favour of the Jackob-Marks design led to an outcry among broad sections of the public, and led Chancellor Helmut Kohl to veto its implementation.
Three colloquia held during 1997 revealed sharp differences of opinion among some eighty invited experts. But at last questions were raised which should have formed the basis of the project from the outset. The outcome was a second selection procedure with nineteen participants, some of them taken from the entrants to the first competition, some newly invited. However, there was no re-definition or more precise statement of the task, in spite of the demand from many sides, not least at the colloquia, for just this.
A five-strong selection commission proposed the entries of Richard Serra/Peter Eisenman (New York) and Gesine Weinmiller (Berlin) as suitable for implementation. The three sponsors (the federal government, the Berlin city government and the private initiative) extended this short list by adding the designs of Daniel Libeskind (Berlin) and Jochen Gerz (Paris).

JOCHEN GERZ



Why did it Happen? **è il titolo scelto per il progetto di Gerz e allo stesso tempo rappresenta il punto di partenza per la riflessione e la vita dopo la Shoah. È un invito ai visitatori del Memoriale a rispondere a questa domanda; queste risposte, rielaborate, verranno in parte incise sulle pietre di una piazza sopraelevata (illuminata da 39 pali della luce) per interagire con il memoriale stesso e formarne così una parte permanente. A questa parte del progetto, da svilupparsi su 15.000 mq, si contrappone un edificio denominato *L'orecchio* destinato a porre le domande ai visitatori.**

Why did it Happen? ***is the title picked for Gerz's submission; at the same time, it represents the point of departure for pondering and life after the Shoah. It is an invitation to the Memorial's visitors to reply. These answers will be reworked and, in part, engraved on the stones of an elevated plaza (lit by 39 street lamps). Thus they will interact with the Memorial itself and be a permanent part of it. Opposite this part of the 15,000 square meter design is a building called*** **The Ear** ***which asks the visitors the questions.***

The designs

These four designs, between which the sponsors now want to choose, along with the fifteen other entries, of which we shall present four, each embody different memorial concepts.
To what extent do they succeed in reflecting the specific nature on the one hand, and the complexity on the other, of the historical events? Which symbols and metaphors have come to bear?
Hans Hollein *uses traditional symbolic elements such as wall, ditch, wagon and railway track, in connexion with the word 'Auschwitz' combining them all, to point in dramatic fashion to deportation and genocide.*
The Pages of a Book *by* ***Zvi Hecker*** *(with Eyal Weizman) in the form of fanned out slabs of concrete (between which the visitor can walk), along with scattered remnants of foundations, relate to the metaphor of the book as the defining characteristic of Jewish culture, and to its loss and destruction.*
Dani Kanavan*, with his design* Yellow Flowers *(a flower-bed in the form of a Yellow Star concentrates on the perpetrator aspect, which seasonal changes are supposed to recall even when people forget it.*
Rudolf Herz/Reinhard Matz *emphatically reject both the competition terms of reference and the prescribed location with their proposal to sell the plot of land and endow a foundation with the proceeds. As a memorial, they propose resurfacing a kilometre of actual motorway somewhere in the middle of Germany with cobble stones, leading to a speed restriction; all the many-layered connotations of this myth – from Hitler and forced labour via German efficiency to the boundless freedom resulting from mobility and speed – are thus addressed.*
Peter Eisenman and Richard Serra *want to liberate themselves from theme-related symbols, but in view of the – after all extremely vivid – associations with a labyrinth or a Jewish cemetery, do they succeed? They see their relief (which the visitor can walk through) consisting of some four thousand concrete steles of varying height and inclined at varying angles as a zone of instability, in which visitors can make their own experiences and develop their own feelings (*Field of Memory*). Here questions arise as to its specific relation to the theme of the Holocaust, and also as to whether the intended, or involuntary, affective reactions are compatible with an educational view of history; questions too on its practical suitability as a memorial site.*
Gesine Weinmiller *works consciously with elements of Jewish iconography: the sunken area, the eighteen scattered ashlar walls as a symbol of the scattered people of Israel, the end wall for inscriptions. The fact that by the rules of anamorphosis the wall slabs, seen from a particular point, can be seen as a restored Star of David – in a sense as a comforting Aha Experience – has been heavily, criticized, however, as a "gesture of reconciliation".*
Daniel Libeskind *conceives his* Stone Breath*, a monumental, 115-metre-long, 21-metre-high, double wall, between the slabs of which the visitor can walk, as an urban accent in relation to the nearby Reichstag building and Brandenburg Gate. The interior sunken tunnel-like path with its views to the outside generates, however, a scenario which is more frightening than anything else; its symbolism and view of history are the subject of some controversy, as is the obscure self-reference on his new building for the Berlin Jewish Museum.*
Jochen Gerz *proposes, as might be expected, an interactive process, in which visitors' answers to the question: "Why?" (why it happened?) are dealt with and some of which are to be cut into a raised area. A building to be known as* The Ear *is intended to serve as a place of education. But the designer look of the architecture comes across as compulsive and modish, while the exaggeratedly pre-organized participation approach looks pseudo-scientific and trivial.*

Outlook

Should, as Chancellor Kohl would prefer, the design by Eisenman/Serra be revised and thereby somewhat defused, even though it is precisely because of its radicalism that it is favoured by large sections of the public? (Serra has announced his withdrawal). Can the task of creating such a memorial possibly be solved in an artistic fashion? Too late, too large, in the wrong place, in a dubious context? The debate continues. One could of course see the major component of the memorial not in the structure itself, but in the degree of public involvement.

DANIEL LIBESKIND



Lo *Stein-Atem* (respiro della pietra) di Libeskind è posto in stretta relazione con Berlino, con il vicino Reichstag e la Porta di Brandeburgo. Il progetto consiste in una doppia muraglia di 115 metri per 21 percorribile internamente, con fenditure che permettono di guardare fuori. Ne deriva una scenografia colma di valenze simboliche e storiche (Bitter Bredt Fotographie).

Libeskind's **Stein-Atem** ***(breath of stone) relates closely to Berlin, the nearby Reichstag and the Brandenburg Gate. The scheme consists in a double wall measuring 115x21 meters with an internal path. Some cracks allow you to look outside. The outcome is a memorial filled with symbols and historic references (Bitter Bredt Fotographie).***

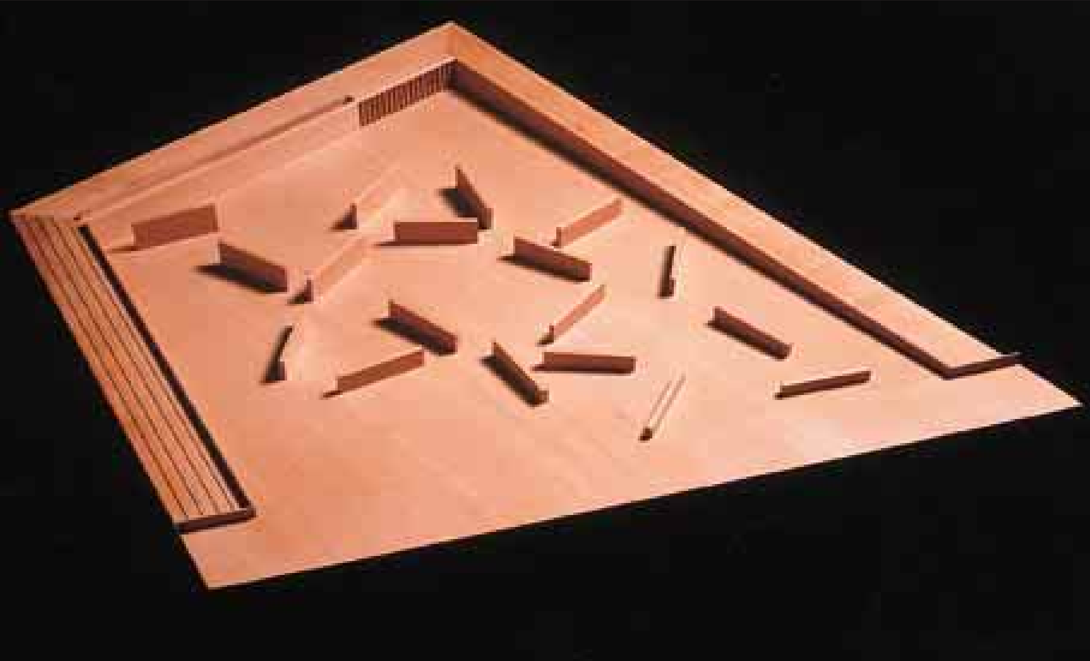
RUDOLF HERZ - REINHARD MATZ



I due progettisti interpretano il loro memoriale come una provocazione: propongono di pavimentare con acciottolati un chilometro di autostrada nel cuore della Germania, con l'obbligo di ridurre la velocità nel tratto corrispondente. Rifiutano così il programma del concorso e le indicazioni del luogo dove far sorgere il Memoriale suggerendo invece di vendere il lotto e utilizzare il ricavato per far nascere una fondazione (foto Herz-Matz, fotomontaggio Hans Döring).

The two architects' interpretation of the Memorial is a provocation. They propose to pave one kilometer of freeway in the heart of Germany with cobblestones, so people would be forced to slow down. Thus they refused the competition's brief and the site of the memorial, suggesting to sell the property instead and use the money to set up a foundation (photo Herz-Matz, photomontage by Hans Döring).

GESINE WEINMILLER

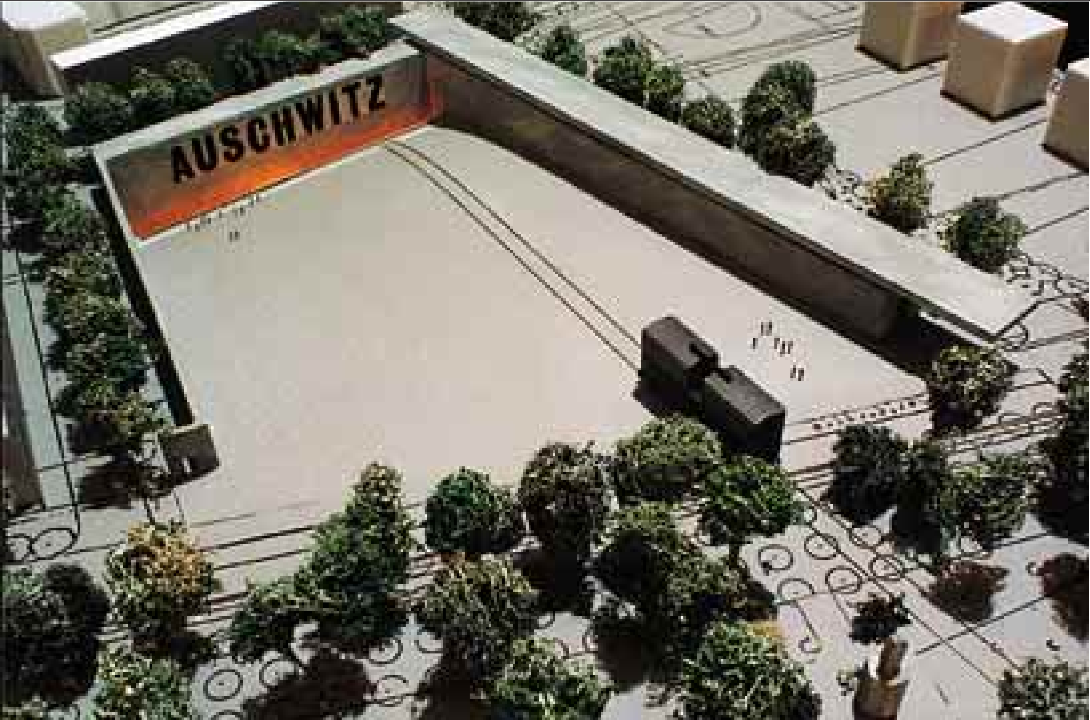


Il progetto rielabora gli elementi dell'iconografia ebraica per proporre una piazza interrata con 18 muri in pietra squadrata disposti casualmente a simboleggiare la diaspora del popolo di Israele e un muro principale che riporta delle iscrizioni (foto Andrea Muhs).

This design reworks the elements of Jewish symbols to propose an underground square with 18 walls in squared stones placed accidentally to symbolize the diaspora of the people of Israel. A main wall bears inscriptions (photo Andrea Muhs).

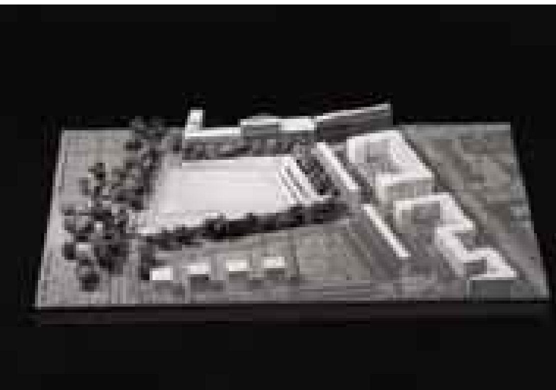


HANS HOLLEIN



È un progetto che si basa su elementi dalla forza simbolica consolidata come il muro, il fossato, il carro merci e il binario, accostati alla parola 'Auschwitz' che viene utilizzata con caratteri cubitali sul muro principale, subito visibile all'ingresso dell'area (foto Studio Hollein/Sina Baniahmad).

This scheme is founded on elements whose symbolic strength is consolidated, like a wall, ditch, freight car and track, placed alongside the word 'Auschwitz'. It appears in gigantic characters on the main wall, immediately visible from the area entrance (photo Studio Hollein/Sina Baniahmad).



Testo di Maria Bottero
Fotografie di Karine Azoubib, Michael Krüger

Text by Maria Bottero
Photographs by Karine Azoubib, Michael Krüger

Zvi Hecker, Micha Ullman, Eyal Weizman

La *Pagina* a Berlino in Lindenstrasse, Kreuzberg
The Page *in Berlin's Lindenstrasse, Kreuzberg*

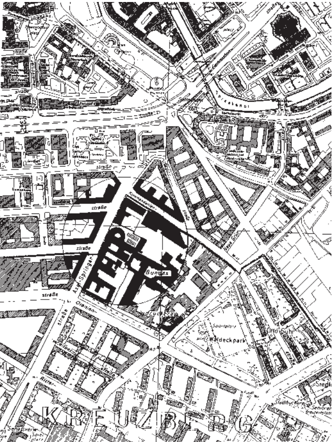
Ogni pagina del *Talmud* contiene l'interpretazione di testi biblici di differenti periodi. Il *Gemara* del IV secolo è un testo che commenta il *Mishna* del II secolo che a sua volta commenta la *Bibbia*. Il *Rashi* medievale li commenta tutti e non sfugge a sua volta a un commento, tutto sulla stessa pagina. Il Memoriale di Zvi Hecker sulla Lindenstrasse va letto in questo contesto. Testimonia la perdita di un edificio (una sinagoga distrutta nel '38) e quella di un'intera comunità. E si offre come corollario e spunto concreto al dibattito intorno al monumento per la commemorazione dell'Olocausto a Berlino.

Every page of the* Talmud *contains the interpretation of Biblical texts from various periods. The fourth-century* Gemara *is a text commenting the second-century* Mishna, *which comments the* Bible. *The Medieval* Rashi *comments them all but it cannot escape being commented on, and this is on the same page. Zvi Hecker's Lindenstrasse Memorial has to be read in this context. It testifies to the loss of a building (the synagogue destroyed in 1938) and a whole community. As a corollary, it concretely prompts the debate on the Berlin Holocaust Monument.

Quale metafora per ricordare l'Olocausto? Quale sentimento? Quale immagine per esprimere questo sentimento, che è quasi impensabile? Il recente film di Benigni *La vita è bella* ha risposto a questi interrogativi capovolgendo la realtà in una fiaba in cui si avvolgono la pietà del padre verso l'innocenza del figlio bambino e il gioco del bambino, fiabesco e pieno di senso fiabesco di fronte al non-senso della realtà.
La *Pagin*a di Zvi Hecker è un memoriale che assume come eloquente la metafora della pagina scritta, la conoscenza dei testi che tramandano la storia di un popolo, una realtà ormai cancellata trasmessa attraverso la scrittura.
Il *Talmud* costituisce un esempio di commentari alla *Bibbia* scritti in epoche diverse e nuovamente in diverse epoche ricommentati. Alla fine è la scrittura che permette di ritornare a ciò che non è più, attribuendo significato a una realtà assente ma stratificata nella memoria, trasformando con ciò l'assenza in presenza. Ma nel caso dell'Olocausto non si tratta solo di storia consumata, bensì di una storia che si era posta come obiettivo la cancellazione di una razza e di una cultura. Dal tema della cancellazione, insieme al tema della lettura che congiunge passato e presente, invisibile e visibile, nasce la *Pagina* di Lindenstrasse (1996-97) costruita sull'area di una sinagoga distrutta nel 1938 durante la "Kristall Nacht". Ciò che è stato distrutto non può essere ricostruito, perché è mancanza piena di significato, assenza letta come presenza in negativo.
Con un intervento minimale e poetico Zvi Hecker progetta delle panche in cemento che si allineano, in file parallele, dove una volta erano i banchi di preghiera in legno della sinagoga distrutta. Sono le righe di un testo incompleto, che narra sotto la volta celeste una sparizione – panche come tombe con pause e interlinee di vegetazione casuale. Chi cammina fra queste tombe legge una preghiera rivolta al cielo. Pochi anni più tardi, nel 1997, la metafora della pagina viene ripresa da Zvi Hecker nel progetto di concorso "Holocaust Denkmal", dove appare sfogliata in un libro aperto sulla storia futura dell'umanità – speranza di riconnessione e riconquista di valori positivi e creativi.



1



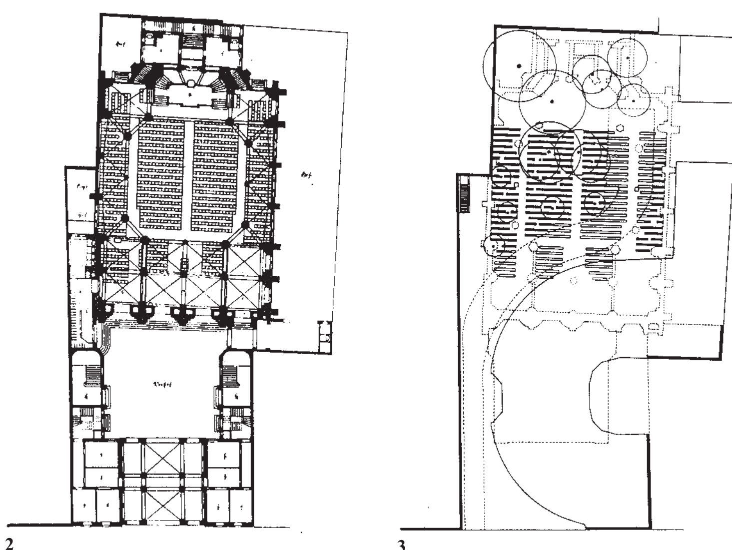
2

1 Vista dall'alto della *Pagina*. Rappresenta la pagina di un libro che racconta cent'anni di storia di un pezzo di terra. Questo memoriale prevede panche in cemento che si allineano, in file parallele, esattamente dove una volta si trovavano i banchi in legno per la preghiera della sinagoga distrutta. Le panchine diventano tombe. Le file di tombe sono le linee di un testo; la pagina del memoriale è la pagina di una preghiera.
2 Pianta dell'area dove sorge la *Pagina*, in Lindenstrasse 48-50. È stata costruita tra il 1996 e il 1997 al posto di una sinagoga distrutta nel 1938 durante la "Kristall Nacht".

1 *Aerial view of* The Page. *It represents the page of a book narrating the hundred-year history of a plot of land. The memorial envisages concrete benches in parallel rows exactly where the wood prayer benches in the razed synagogue stood. The benches become graves. The rows of graves are the lines of a text: the page of a memorial and the page of a prayer.*
2 *Site plan of* The Page, *Lindenstrasse 48-50, Berlin; it was erected between 1996 and 1997 on the location of a synagogue burned down during the 1938 "Kristall Nacht".*

What metaphor can stand *in remembrance of the Holocaust? What sentiment? What image can express this almost unthinkable sentiment? Benigni's recent film* La vita è bella *answered these questions by turning reality into fable. Wrapped up in it are a father's pity for his child's innocence and the little boy's fairy-tale games played in the face of the incredible non-sense of reality. The* Page *by Zvi Hecker is a memorial. It assumes as eloquent the metaphor of the written page, the knowledge of texts that pass down from generation to generation the history of a people, a reality erased but transmitted through writing. The* Talmud *affords an example of commentaries on the* Bible *written in different epochs and again in different epochs re-commented. Ultimately it is the writing that enables its readers to return to what is no more, by attributing meaning to a reality that is absent but stratified in memory, thus turning absence into presence. But in the case of the Holocaust the history is not only that of a tragedy endured, but a history that had set out to obliterate a race and a culture. From the theme of obliteration, together with that of a reading that joins past and present, invisible and visible, springs the* Page *in Lindenstrasse (1996-97), constructed on the site of a synagogue destroyed in 1938 during the "Kristall Nacht".What has been destroyed cannot be reconstructed, because it is a void full of meaning; absence read as presence in the negative.*
With a minimal and poetic work, Zvi Hecker had previously designed parallel rows of concrete seats, where the wooden pews of the destroyed synagogue once stood. The seats represent the lines of an unfinished text, which narrates under a celestial vault a disappearance – where the seats are like tombs with pauses and line spaces of random vegetation. People walking among these graves will read a prayer addressed to the sky. A few years later, in 1997, the metaphor of the page was taken up again by Zvi Hecker, in her project for the competition "Holocaust Denkmal", where it is turned, like an open book on the future history of humankind – in a hope for the reconnection and reconquest of positive, creative values.


1


2 3

1, 4 Vedute frontali della *Pagina*. Come nel testo del *Talmud* panchine, alberi e percorso antincendio rappresentano differenti strati di tempo. La distruzione viene rappresentata dagli alberi e dai cespugli che sono cresciuti sopra le rovine e che creano pause e punteggiatura all'interno del testo. Il presente viene segnato dal percorso antincendio, richiesto dalle leggi che regolamentano la costruzione dei nuovi edifici a Berlino.
2, 3 Piante della sinagoga che sorgeva in Lindenstrasse e della *Pagina*.

1,4 *Front views of* The Page. *As in the* Talmud*, the benches, trees and emergency route represent differing layers of time. Destruction is represented by the trees and bushes that grow over the ruins; they create pauses and punctuation within the text. The present is marked by the emergency route, called for by the Berlin building code.*
2, 3 *Plans of the Lindenstrasse synagogue and of* The Page.


4

Dani Karavan

Testo di Pierre Restany

Una lezione di fede nell'uomo

Text by Pierre Restany

A lesson in faith in mankind

Protagonista mondiale dell'arte pubblica, Karavan è prima di tutto uno scultore politico che usa la propria arte per creare, in natura, un'armonia universale che nella realtà spesso viene negata. Come emerge con chiarezza dalla lettura trasversale delle sue opere più note. Un'artista che si propone come obiettivo centrale la denuncia sociale, che emerge con toni sempre più forti nelle opere più recenti, soprattutto in quelle esposte alle ultime mostre tenutesi in Israele, dove il militante politico alza la voce.

World leader in public art, Karavan is primarily a political sculptor who uses his art to create – in nature – a universal harmony that in reality is frequently denied. That is clearly visible by reading his best known works. He is an artist whose central goal is social denunciation, which has been growing louder and louder in the artist's recent works, particularly those displayed in the latest Israeli shows. The militant politician raises his voice.



L'opera politica *Sacrificio-Harchoma* realizzata da Karavan per la mostra "Kadima. L'Oriente nell'arte israeliana", al Museo d'Arte di Gerusalemme.

Sacrifice-Harchoma *is a political work created by Karavan for the exhibition titled "Kadima. The East in Israeli Art" at the Jerusalem Art Museum.*

Il 28 ottobre 1998 a Tokyo il governatore della Japan Art Association, Sua Altezza imperiale principe Masahito Hitachi fratello dell'imperatore del Giappone, consegnerà il Premio imperiale ai vincitori della decima edizione. Questo prestigioso riconoscimento viene attribuito a creatori di primissimo piano nei settori della pittura, della scultura, dell'architettura e dello spettacolo (teatro e cinema) e rappresenta una specie di Premio Nobel in questi differenti campi della creatività artistica mondiale.

Il Premio imperiale 1998 per la scultura è stato assegnato a Dani Karavan, personaggio fuori del comune che si stacca nettamente dal profilo complessivo della creatività contemporanea e appare oggi un protagonista mondiale dell'arte pubblica. *Environment per la pace*, la sua notevole installazione al padiglione israeliano della Biennale di Venezia del 1976 segna la prima tappa della sua affermazione internazionale. Quest'opera, realizzata a partire da una struttura geometrica minimale di cemento, è tagliata in due da linee d'acqua corrente. Gli spettatori sono invitati a camminare a piedi nudi sulla forma, per percepirne la struttura. Altre due realizzazioni temporanee affermano definitivamente la sua fama: nel 1977 per Documenta 6, a Kassel, Karavan crea un *Environment* di materiali naturali e ricordi e nel 1978 realizza due installazioni monumentali al Forte di Belvedere di Firenze e al Castello dell'Imperatore di Prato. Queste ultime due realizzazioni, davvero spettacolari, hanno avuto un profondo impatto e hanno lasciato una traccia indelebile nella memoria urbana degli abitanti delle due città.

Il 1980 segna l'inizio del capolavoro della creazione urbanistica di Karavan, oggi ancora incompiuto. L'asse principale di Cergy-Pontoise, ambiziosa opera permanente che si sviluppa su dodici 'stazioni' per una lunghezza di tre chilometri e duecento metri in una ville nouvelle a nord-ovest di Parigi. *Way of Light* (1988), opera composta da una lastra di cemento bianco tagliata da una linea d'acqua, di alberi e di pietra, raggiunge la pienezza dell'equilibrio tra l'architettura mentale del pensiero e il processo sensibile d'integrazione al sito naturale. Un equilibrio che si esprime con impressionante virtuosismo in una serie di ambienti concepiti successivamente in sette musei giapponesi nel 1994-95 con il titolo *Dialogue with Japan*.

Nella scultura monumentale di Seul l'utilizzo dei mezzi tronchi d'albero illustra bene l'idea di Karavan a proposito dell'allineamento delle colonne, come si esprime a Cergy-Pontoise o nel *Percorso dei diritti dell'uomo* al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (il progetto, iniziato nel 1989, è stato inaugurato nel 1993: trenta colonne recano ciascuna uno dei paragrafi della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo adottata dall'ONU nel 1948. I testi sono redatti in tedesco e nelle lingue di trenta popoli che sono stati o sono ancora oggetto di discriminazione


1

MONUMENTO DEL NEGEV, BEERSHEBA, ISRAELE, 1963-68


2

razziale, dagli ebrei ai curdi, passando per gli armeni e gli inuit).
Il colonnato fa riferimento alla prospettiva lineare, che è quella dell'acqua e della luce, ma anche quella della linea della memoria: la strada ferrata, le rotaie, la massicciata. La linea della memoria fa la sua apparizione nell'installazione del Nordrhein-Westfalen Museum di Düsseldorf (1989). Le rotaie ricompaiono nell'*Omaggio ai detenuti del campo di Gurs* (1994). Gli anni '90 registrano, parallelamente a una nuova fioritura dell'arte pubblica in Giappone (soprattutto a Sapporo e Osaka), l'espressione di vari momenti forti dell'impegno politico di Karavan: il monumento a Walter Benjamin di Port-Bou (1994), la *Piazza della Tolleranza* in omaggio a Yitzak Rabin all'UNESCO di Parigi (1996) e la mostra "Winter 97" al Museo di Ramat-Gan in Israele.

Osservando l'installazione di Firenze e di Prato nel 1978 Giulio Carlo Argan esclamò: "Lei è uno scultore politico, perché legge nella natura il destino dell'uomo e vuole che la realtà divenga armonia universale capace di eliminare dal cuore umano il desiderio di guerra e di dominio". Vedeva bene, e il suo giudizio illumina globalmente l'opera dell'artista israeliano.

Israeliano, Dani Karavan lo è in ogni centimetro quadrato di pelle. Nato a Tel Aviv nel 1930, vi è cresciuto in un'epoca in cui l'architettura dominante, opera di ebrei fuggiti dalla Germania nazista, recava l'impronta del Bauhaus. Karavan ne conserverà il gusto per le forme semplici e minimali, concepite per integrarsi con il clima e con il sito. Dopo gli studi d'arte a Tel Aviv impara la tecnica dell'affresco a Firenze nel 1956-57 e scopre tutta la ricchezza umana del Rinascimento e il senso dell'urbanistica come lo si legge in Arnolfo di Cambio, architetto di Palazzo Vecchio.

Ma nel frattempo Karavan ha vissuto la guerra d'indipendenza del 1948 sotto il segno dell'impegno nel movimento degli hashomer hatzair, nel kibbutz Harel. Ne porterà il segno nell'obiettivo centrale che domina il suo comportamento: la pace attraverso la tolleranza.

Questo messaggio Karavan lo ha fatto risuonare un po' dappertutto nel mondo. La sua stessa patria oggi non ne offre un grande esempio. Da qui il fortissimo spirito critico che si sprigiona dalla sua ultima mostra israeliana, tenuta a Ramat Gan dal dicembre 1997 al marzo 1998: un grido di protesta contro la discriminazione antinaturale dell'altro, l'arabo, un'ingiustizia simboleggiata dall'immagine del tronco d'ulivo strappato e rovesciato, con le radici all'aria.

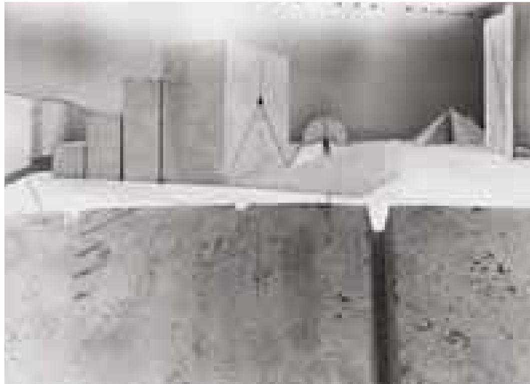
La prima opera importante di Karavan è il monumento del Negev (1963-68), un villaggio di sculture di cemento a strapiombo sopra Beersheba, che commemora l'eroica resistenza della brigata Palmach in occasione della guerra d'indipendenza. Il monumento del Negev illustra il concetto fondamentale della scultura pubblica in Israele: affermare la presenza ebraica contemporanea sullo spazio della Terra promessa, riannodare in termini moderni i legami con la tradizione biblica dell'Alleanza. Il monumento costituisce una vera e propria *summa* degli elementi linguistici di Karavan: i cannocchiali dei corridoi, le iscrizioni murali, l'ulivo, le prospettive lineari, gli organi a vento. Il colpo di prova è un colpo da maestro. È contemporaneamente l'intera prefigurazione linguistica e l'incarnazione dello spirito fondamentale del messaggio: mezzi semplici e pratici per realizzare la totale integrazione della forma con il sito. A trent'anni dall'inaugurazione il monumento del Negev appare, ben oltre il suo aspetto spettacolare e celebrativo, come la grande dichiarazione d'intenti di Karavan; l'enunciazione degli strumenti del suo programma futuro. Sulla base dell'esperienza del suo periodo di formazione, l'artista ha materializzato così sulla terra del Negev, dal 1963 al 1968, il tema essenziale del suo lavoro: il rapporto tra l'essere umano e lo spazio condizionato dal sito. Tutte le opere di Karavan saranno concepite come percorsi sensoriali, itinerari specifici, visioni prospettiche che richiedono la partecipazione attiva del pubblico: dispositivi di comunione nella comunicazione, in modo da facilitare al massimo la trasmissione agli altri dell'esperienza di un'armonia vissuta e sentita.

Il vocabolario di Karavan è elementare. Definisce linee d'acqua e di luce, si ispira alla morfologia dei giardini astronomici indiani, alla tradizione delle meridiane e dei quadranti solari. C'è in lui qualcosa del matematico e del poeta, dell'ingegnere e dell'astronomo; e soprattutto del depositario di una sovrana geomanzia proveniente dalla notte dei tempi. Ama le torri, i gradini, gli spioncini in forma di feritoia, l'allineamento ottico delle colonne che possono anche essere raggi laser piuttosto che filari d'ulivi. Alle forme geometriche semplici associa il trattamento dei materiali grezzi: l'acqua, la sabbia, la pietra, il cemento, il mattone, l'acciaio dei binari ferroviari, il carbone, il rumore del vento. La visione armonica dello spazio, il senso delle proporzioni, la natura specifica dei mezzi impiegati danno a Dani Karavan il particolare profilo di un ingegnere-poeta della Land Art, come a Cergy-Pontoise, e contemporaneamente di un promotore del-

1 Il Consiglio Internazionale '97 del Praemio imperiale che consegnerà a Karavan il riconoscimento per la scultura '98. In primo piano da sinistra: Raymond Barre (Francia), Yasuhiro Nakasone (Giappone), Edward Heath (Gran Bretagna), David Rockefeller jr. (Stati Uniti), Helmut Schmidt (Germania), Umberto Agnelli (Italia).
2 Veduta aerea del monumento del Negev, Environment, realizzato a Beersheba, Israele, tra il 1963 e il 1968. Materiali utilizzati: linee di luce solare, suoni di vento, acqua, acacie, cemento (foto David Rubinger).
3 *Two Environments for Peace* (due environment per la pace) è un'opera realizzata a Firenze nel 1978, pensata come omaggio a Galileo Galilei. Il raggio laser installato da Karavan parte dal Forte di Belvedere per raggiungere la cupola del Brunelleschi (foto Peter Szmuck).
4 L'installazione *Environment for Peace* (Environment per la pace) realizzata nel 1976 per il Padiglione d'Israele, alla XXXVIII Biennale di Venezia. Quest'opera segna la prima tappa dell'affermazione internazionale di Karavan. Gli spettatori sono invitati a camminare a piedi nudi su una struttura geometrica di base, tagliata in due da linee d'acqua corrente. Materiali utilizzati: luce solare, acqua, ulivi, cemento bianco, musica del vento, filmati (foto P. Szmuck).
5 *Two Environments for Peace* (due Environment per la pace), presso il Castello dell'Imperatore di Prato 1978. Materiali utilizzati: luce solare, organi a vento, acqua, erba, ulivi, cemento bianco, documentazione video (foto Peter Szmuck).

TWO ENVIRONMENTS FOR PEACE, FIRENZE, 1978


3


4

ENVIRONMENT FOR PEACE, VENEZIA, 1976

1 *This year the International Council of the Imperial Prize will award Karavan the sculpture award. In the foreground, from left to right are: Raymond Barre (France); Yasuhiro Nakasone (Japan), Edward Heath (Great Britain), David Rockefeller Jr. (United States), Helmut Schmidt (Germany) and Umberto Agnelli (Italy).*
2 *Bird's-eye vie of the Negev monument, Environment, crafted in Beersheba, Israel, from 1963 to 1968. Materials: sunlight, wind-generated sounds, water, acacias and cement (photo: David Rubinger).*
3 Two Environments for Peace *was built in Florence in 1978 and conceived as a tribute to Galileo. The laser installed by Karavan ran from Forte di Belvedere to Brunelleschi's dome (photo: Peter Szmuck).*
4 *The* Environment for Peace *installation in the Israeli Pavilion at the 36th Venice Biennale. This work blazed the way to Karavan's international success. The viewers were invited to walk barefoot on a geometric base, cut in two by lines of running water, in order to perceive its structure. Materials: sunlight, water, olive trees, white cement, wind music and films (photo: Peter Szmuck).*
5 Two Environments for Peace *as installed in Prato's Imperial Castle in 1978. Materials: sunlight, wind organs, water, grass, olive trees, white cement and videos (photo: Peter Szmuck).*

TWO ENVIRONMENTS FOR PEACE, PRATO, 1978


5

1 Il laser che passa attraverso la feritoia della Tour Belvedere nell'Axe Majeur di Cergy-Pontoise, iniziata nel 1980 e tuttora in corso di realizzazione (foto Andreas Heym).
2 La piramide sull'acqua inaugurata nel 1992, che costituisce una delle dodici stazioni dell'*Axe Majeur*. È stata interamente realizzata in cemento bianco (foto Kumasegawa).
3 Vista aerea dell'Esplanade de Paris, quarta stazione di *Axe Majeur*, che utilizza lastre da pavimentazione del Louvre asportate per la costruzione della piramide oltre a un getto di vapore. Accanto, la stazione 5, luogo dell'ombra delle colonne, e dodici colonne di cemento bianco in linea d'aria con La Défense (foto Konstantinos Ignatiadis on).

1 The laser shooting through the loophole of the Tour Belvedere in the Cergy-Pontoise Axe Majeur, *commenced in 1980 and still unfinished (photo: Andreas Heym).*
2 The pyramid on water inaugurated in 1992; one of the twelve stations on Axe Majeur, *it is made entirely of white cement (photo: Kumasegawa).*
3 Bird's-eye view of the Esplanade de Paris, the fourth station of Axe Majeur; *flooring removed from the Louvre for the construction of the pyramid and a steam jet were employed. Adjacent: Station 5, the place of the shade of the columns and twelve white-cement columns aligned with La Défense (photo: Konstantinos Ignatiadis on).*


1


2

AXE MAJEUR, CERGY-PONTOISE, FRANCIA, 1980-

la funzione politica della scultura pubblica, la conservazione della memoria, come a Port-Bou o a Gurs.
Grande costruttore di luoghi della memoria, Karavan è sempre sé stesso e sempre a suo agio, nel deserto di Nitzana alla frontiera con l'Egitto, negli edifici degli impianti carboniferi Nordstern della Ruhr oppure nei pressi del Grande santuario di Ise a Mie, in Giappone. La sua opera ha acquistato nel corso degli ultimi trent'anni il valore di una simbologia poetica precisa. Il lavoro è letteralmente codificato nella misura in cui dà conto contemporaneamente di una semiotica del numero e della sua catalisi: la traslazione di un segno numerico in simbolo politico. L'elemento numerico di base, la colonna, è associato ai diritti dell'uomo da Cergy e da Norimberga, il pozzo delle scale alla solitudine della tragedia umana da Port-Bou; la goccia d'acqua sul carbone è il metronomo della memoria; l'ulivo e la sabbia incarnano la doppia faccia della pace, quella del deserto e quella della vita.
La pace e la tolleranza sono i fattori dell'armonia universale e le chiavi politico-poetiche della città ideale di Dani Karavan. Il loro destino si gioca in Medio Oriente, ma in negativo. Il che provoca il furore sacro dell'artista: oggi in Israele i tempi non sono propizi, e Karavan lo dice. Nel momento in cui lo scultore è insignito dei più prestigiosi riconoscimenti internazionali, il militante politico alza la voce. La grande arte nasce da questo genere di motivazioni. Anche Picasso, nel 1937, disse che in Spagna le cose non andavano per il verso giusto. *Guernica* ne è la testimonianza. Dani Karavan ha preso spunto dal senso della memoria attiva. La sua opera, a lungo, ci aiuterà a vivere e a vivere meglio: è una lezione eternamente vibrante di fede nell'uomo.

In Tokyo on October 28, *1998, the governor of the Japan Art Association, His Royal Highness Prince Masahito Hitachi, the emperor's brother, will award the Imperial Prize to the winners. This was the tenth time the event has been staged. This prestigious award is given to the very leading creators in the sectors of painting, sculpture, architecture and show business (the theater and movies). It is a sort of Nobel Prize in these various fields of world artistic creativity.*
The 1998 Imperial Sculpture Prize goes to Dani Karavan, an uncommon person who stands out sharply from the overall contemporary creativity; today he plays a lead part in public art globally. Environment for Peace, *his remarkable installation at the Israeli Pavilion at the 1976 Venice Biennale made him burst out onto the international stage. This work, based on a minimal cement geometric structure, was cut in two by lines of*

AXE MAJEUR, CERGY-PONTOISE, FRANCIA, 1980-


3



1
MIMAAMAKIM, GELSENKIRCHEN, GERMANIA, 1997

WAY OF LIGHT, SEUL, COREA, 1987-88



2

1 *Mimaamakim*, Gelsenkirchen, BUGA 97. L'intervento di Karavan sui due ultimi impianti carboniferi dismessi delle miniere Nordstern nella Ruhr illustra la sua eccezionale facoltà di rievocare i luoghi metaforici della memoria. Si tratta in questo caso della memoria del carbone e della sua industria. La presenza della vegetazione tropicale in mezzo ai macchinari abbandonati simbolizza la paradossale sopravvivenza dell'energia vitale della natura nel cuore della civiltà delle macchine. L'installazione temporanea del '97 diventerà un progetto permanente a partire dalla sua riapertura nell'aprile 1999. Materiali utilizzati: acqua, suoni, alberi, foglia d'oro, fumo, luce al neon, fotografie, una videoinstallazione (foto Werner Hannapel).

2 *Way of Light* (strada di luce), installazione realizzata al Parco Olimpico di Seul, 1987-88. È un omaggio al grande re umanista Sei Jong, creatore dell'alfabeto coreano, un perfetto esempio nell'opera di Karavan della strategia di occupazione culturale del territorio attraverso una simbologia minimalista e numerica. Materiali: luce solare, acqua, erba, alberi, legno, granito, foglia d'oro, cemento (foto San Photo Studio).

1 Mimaamakim, *Gelsenkirchen, BUGA 97. Karavan's transformation of the last two abandoned Nordstern coal mines in the Ruhr illustrates his exceptional talent at evoking the metaphorical places of memory. In this case, it recalls coal and the coal industry. The presence of the tropical vegetation amid the derelict machinery symbolizes the paradoxical survival of nature's vital energy in the heart of mechanized civilization. The temporary installation of 1997 will become permanent when it is reopened in April, 1999. Materials: water, sounds, trees, gold-leaf, smoke, neon lights, photographs and a video-installation (photo: Werner Hannapel).*

2 Way of Light, *an installation at the Seoul Olympic Park 1987-88. It is a tribute to the great humanist king, Sei Jong, creator of the Korean alphabet. This perfectly exemplifies Karavan's strategy of occupying a space culturally by means of minimalist and numerical symbolism. Materials: sunlight, water, grass, trees, wood, granite, gold-leaf and cement (photo: San Photo Studio).*



3
DORFPLATZ - ENVIRONMENT HORGEN, ZURIGO, SVIZZERA, 1994-1995

3 Vista aerea dell'installazione *Dorfplatz - Environment Horgen*, realizzata a Zurigo tra il 1994 e il 1995. Materiali utilizzati: acqua, terra da giardino (terre stabilisée), erba, albero, vetro, cemento bianco, cemento nero, luce al neon blu (foto Alex Rubischon).

4 *Passages* (passaggi), environment, realizzato tra il 1990 e il '94 a Port-Bou, in Spagna, come omaggio a Walter Benjamin. Questo pozzo delle scale viene scelto da Karavan a rappresentare la tragedia umana di Benjamin. Materiali utilizzati: acqua, ulivo, roccia, pietra, ferro, vetro (foto Konrad Scheumann).

5 *Way of Human Rights* (percorso dei diritti dell'uomo), 1989-93, realizzato presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. L'installazione consta di 29 colonne in cemento e una quercia; sulle colonne sono incisi i 30 paragrafi della Dichiarazione dei diritti dell'uomo (foto Roman Mansing).



4
PASSAGES, PORT-BOU, SPAGNA, 1990-94

3 Bird's-eye view of the Dorfplatz - Environment Horgen *installation built in Zurich between 1994 and 1995. Materials: water, garden soil, grass, a tree, glass, white cement, black cement and blue neon lights (photo: Alex Rubischon).*

4 Passages, *environment erected between 1990 and 1994 at Port-Bou, Spain in tribute to Walter Benjamin. This stairwell was picked by Karavan to represent Benjamin's human tragedy. Materials: water, an olive tree, rock, stone, iron and glass (photo: Konrad Scheumann).*

5 Way of Human Rights *was built at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg from 1989 to 1993. The installation comprises 29 concrete columns and an oak tree; on the columns are inscribed the 30 paragraphs of the Declaration of Human Rights passed by the UN in 1948 (photo: Roman Mansing).*

WAY OF HUMAN RIGHTS, NORIMBERGA, GERMANIA, 1989-93



5



1 INTIFADA, RAMAT GAN, ISRAELE, 1997



2 HOMAGE TO THE ANCIENT PRISONERS OF CAMP GURS, FRANCIA, 1993-94

1 Installazione *Intifada*, realizzata nel 1997 al Museo d'arte israeliana di Ramat Gan per la mostra "Winter 97". Materiali: terra, pietra, specchi, testi (foto Tamar Karavan).
2 Le rotaie sono l'elemento centrale dell'*Homage to the Ancient Prisoners of Camp Gurs* (Omaggio ai vecchi detenuti del campo di Gurs), Francia, 1993-94. Materiali utilizzati: alberi, legno, ferrovia (traversine e massicciata), cemento, bronzo, filo spinato (foto Gil Percal).

1 *Intifada installation, built in 1997 at Ramat Gan's Israeli Art Museum for the "Winter 97" exhibition. Materials: soil, stone, mirrors and texts (photo: Tamar Karavan).*
2 *Tracks are the central feature of* Homage to the Ancient Prisoners of Camp Gurs, *France, 1993-94. Materials: trees, wood, railway cross-ties and ballast, cement, bronze and barbed-wire (photo: Gil Percal).*

running water; the viewers were invited to walk barefoot on the form to perceive its structure. Two other temporary works definitively made him famous. At Kassel's Documenta 6 in 1977 Karavan created an Environment *of natural materials and the following year he built two monumental installations at Florence's Forte di Belvedere and the Prato Castello dell'Imperatore. These last two Tuscan productions were truly spectacular and had a major impact, leaving an indelible mark in the urban memory of the cities' population.*

In 1980 the artist kicked off his still-unfinished masterpiece of urban creation. The main axis of Cergy-Pontoise is an ambitious permanent work featuring twelve 'stations' totaling three kilometers and two hundred meters in a ville nouvelle northwest of Paris. Way of Light *(1988) was made from a slab of white cement cut by a line of water, trees and stone; it achieved the full balance between the mental architecture of thought and the sensitive process of fitting into a natural site. This balance was expressed in an impressively virtuoso fashion in the series of environments subsequently conceived in seven Japanese museums (1994-95): the title was* Dialogue with Japan.

In the monumental sculpture in Seoul the half-logs give a good illustration of Karavan's idea concerning the alignment of the columns, as expressed in Cergy-Pontoise or the Path of the Rights of Mankind *at Nuremberg's Germanisches Nationalmuseum. (Commenced in 1989 and opened in 1993, each of the thirty columns carries one of the paragraphs of the 1948 UN Universal Declaration of the Rights of Man. The texts are written in German and the language of thirty peoples who were, or still are racially discriminated, from the Jews to the Kurds, to the Armenians and the Inuits).*

The colonnade refers to linear perspective, which is of water and light, but it is the line of memory, too: the railway and its tracks. The line of memory made its appearance in the installation at the Nordrhein-Westfalen Museum in Düsseldorf (1989). The tracks reappeared in Homage to the Ancient Prisoners of the Gurs Camp *(1994). At the same time, the 1990s have witnessed a fresh blossoming of public art in Japan (especially in Sapporo and Osaka), the expression of Karavan's strong political commitment: the Monument to Walter Benjamim in Port-Bou (1994), the* Square of Tolerance, *a tribute to Yitzak Rabin at the Paris UNESCO (1996) and the "Winter 97" show at Israel's Ramat-Gan Museum.Observing the Florence and Prato installation in 1978 Giulio Carlo Argan exclaimed: "He's a political sculptor, for he reads mankind's destiny in nature and wants reality to become a universal harmony capable of eliminating the desire for war and domination from the human heart". He was right, and his opinion illuminates all the work of the Israeli artist.*

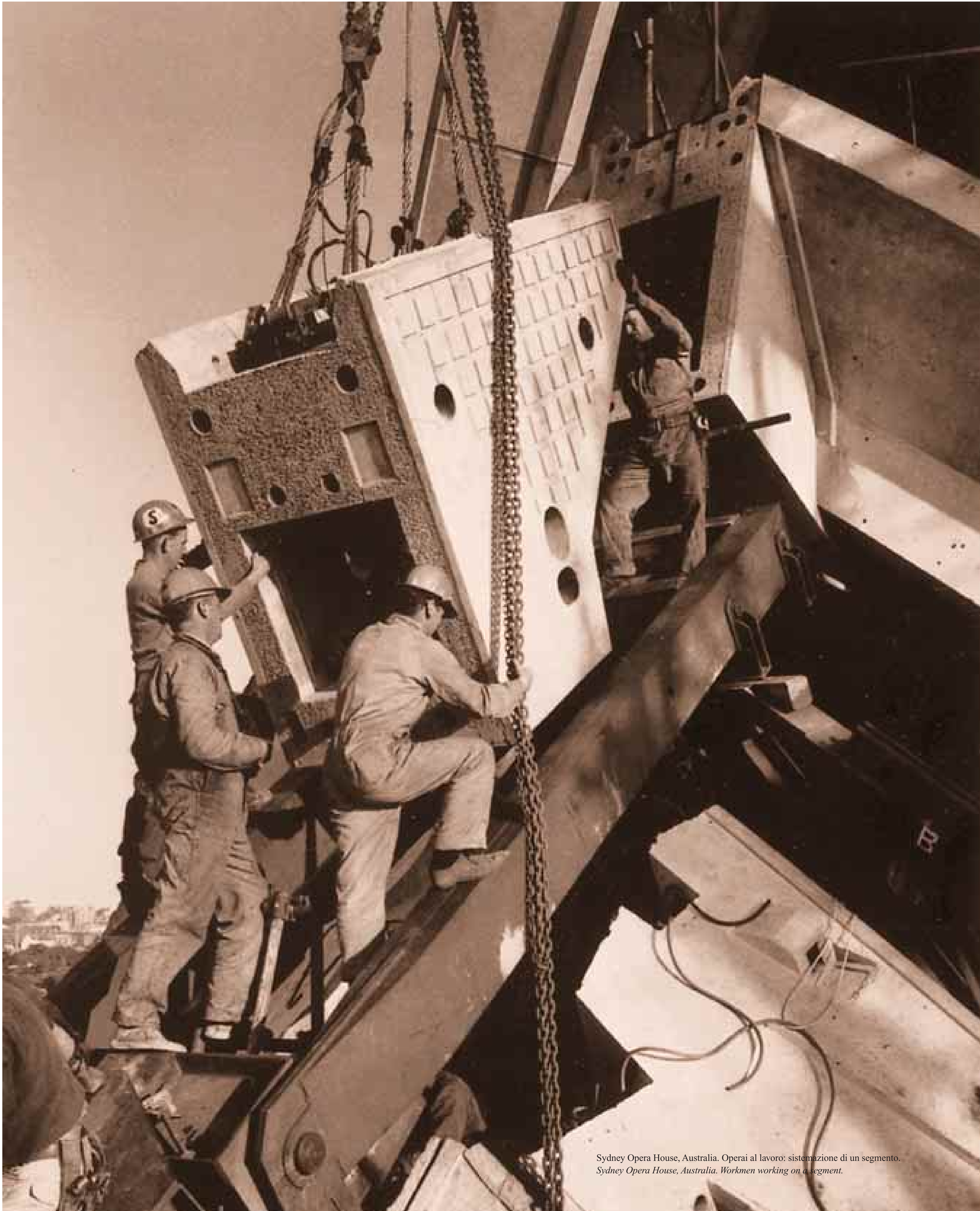
Karavan is Israeli through and through. Born in Tel Aviv in 1930, he grew up there at a time when the predominant architecture, built by Jews who had fled from Nazi Germany, bore the imprint of the Bauhaus. Karavan maintains its taste for simple, minimal forms conceived to fit into the climate and the setting. After having studied art in Tel Aviv he learned the fresco technique in Florence in 1956-57, discovering all the human wealth of the Renaissance and the sense of town-planning as revealed by Arnolfo di Cambio, the architect of the Palazzo Vecchio.

Yet, in the meantime, Karavan had experienced the 1948 War of Independence by taking part in the hashomer hatzair movement in the Harel Kibbutz. This left its mark in the central purpose of his behavior: peace through tolerance. Karavan has made this message echo almost worldwide. His own homeland does not boast much of this trait. This led to the highly critical spirit emanating from his latest Israeli exhibition, staged in Ramat Gan from December 1997 to March 1998. It is a loud cry of protest against the unnatural discrimination of the others, the Arabs, an injustice symbolized by the image of a pulled up and overturned olive trunk, with its roots in the air.

Karavan's first significant work was the Negev monument (1963-68), a village of cement sculptures overhanging Beersheba; it commemorates the heroic resistance of the Palmach Brigade during the War of Independence. The Negev monument depicts the fundamental concept of public sculpture in Israel: assert today's presence of the Jews in the space of the Promised Land and renew in a modern form the links with the Biblical tradition of the Alliance. The monument truly sums up Karavan's linguistic elements: the binoculars of the corridors, the wall inscriptions, the olive tree, the linear perspectives and the wind organs. His first shot was masterful. At the same time, it fully prefigures the language and the incarnation of the fundamental spirit of the message: simple, practical means to blend the form fully into the setting. Thirty years on, the Negev monument goes way beyond its spectacular and celebrative facet, exhibiting Karavan's great intentions. It announced the tools of his future program. On the basis of his experience when he trained, the artist brought to life in Negev, from 1963 to 1968, the essential theme of his work: the relationship between human beings and the space conditioned by the site. All Karavan's works were to be conceived as sensorial paths, specific itineraries and perspective visions that call on the observers to play an active part. They are ways for communion in communication, so as to facilitate to the utmost the transmission of the experience of lived and felt harmony to the others.

Karavan's vocabulary is elementary. He defines lines of water and light, is inspired by the morphology of the Indian astronomical gardens, the tradition of meridians and sundials. He has some attributes of the mathematician, the poet, the engineer and the astronomer. Above all, he boasts supreme geomancy dating from the dawn of civilization. He loves towers, steps, loopholes and the optical alignment of the columns that can be laser rays or rows of olive trees. He combines rough materials and geometrical forms: water, sand, stone, cement, brick, railway track steel, coal and the noise of wind. The harmonic vision of space, the sense of proportions and the specific nature of the means he employs give Dani Karavan the particular profile of an engineer-poet of Land Art, as in Cergy-Pontoise; at the same time, he promotes the political function of public sculpture, the conservation of memory, as in Port-Bou and Gurs. A great builder of places of memory, Karavan always is himself and at his ease, in the Nitzana desert on the Egyptian frontier, in the buildings of the Ruhr's Nordstern coal facilities or near the Great Sanctuary of Ise in Mie, Japan. Over the past thirty years his work has attained the value of a precise poetic symbolism. The work has literally codified to the extent it accounts for semiotics of numbers and its catalysis at the same time: the transmutation of a numerical sign into a political symbol. The basic numerical element, the column, is associated with the rights of man from Cergy and Nuremberg, the pit of stairs relates to the loneliness of human tragedy in Port-Bou; the drop of water on coal is the metronome of memory; and the olive tree and sand embody the two faces of peace – life and the desert.

Peace and tolerance are the factors of universal harmony and the political-poetic key to Dani Karavan's ideal city. Their destiny develops in the Middle East, but in a negative way. This provokes the artist's holly wrath: the time is not propitious in Israel today, and Karavan says so. At the time when the sculptor receives one of the most prestigious international awards, the political militant raises his voice. Great art is born from this kind of motive. Picasso too, in 1937, said that things were not going right in Spain in 1937. Guernica *testifies to this. Dani Karavan's initial insight was the sense of active memory. For a long time his work will help us live and live better: it is a lesson eternally vibrant with faith in mankind.*



Sydney Opera House, Australia. Operai al lavoro: sistemazione di un segmento.
Sydney Opera House, Australia. Workmen working on a segment.

a cura di Gianmario Andreani

“Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House”.

Françoise Fromonot.
Electa, Milano, 1998 (pp. 234, Lit 75.000).

di Antonino Saggio 1 marzo 1966. Titola il *Sydney Morning Herald* : “Utzon Quits Opera House”. Utzon lascia il cantiere dell’Opera House. Non rimetterà più piede in Australia e l’Opera sarà terminata tradendo le idee che stava elaborando. Il giorno dell’inaugurazione, il 20 ottobre 1973, il suo nome non verrà neanche pronunciato. Bandito e sconfitto dagli eventi, Utzon non lo è stato dalla storia e ora, grazie a questo ottimo libro, abbiamo nuovi elementi per capirne la grandezza. Françoise Fromonot ha compiuto un lavoro serio, documentato, originale e approfondito. Scrive con precisione e senza retorica. Lascia al lettore il giudizio sui fatti. Inoltre enuclea più di un nodo significativo.

Il volume è centrato sulla vicenda della Sydney Opera House che viene analizzata in ogni aspetto: la preparazione del concorso, la scelta dell’area, il ruolo della giuria e di Eero Saarinen, le evoluzioni delle strutture in cemento armato negli anni Cinquanta (Candela, Nervi, Saarinen, Yamasaki), le fasi costruttive con la grande piattaforma-basamento (il cantiere somigliò a lungo alle rovine di una città greca), la realizzazione delle coperture e poi i progetti (non realizzati) che riguardavano il sistema delle vetrate (ipotizzate come le ali di un uccello che si aprono a ventaglio), l’organizzazione interna delle sale con un palcoscenico meccanizzato, e infine il sistema di controllo del suono con grandi travi in legno sagomato. Allo stesso tempo la Fromonot analizza la formazione di Utzon in Danimarca, i progetti precedenti e successivi, la passione per la costruzione modulare ispirata all’antico manuale cinese *Ying zao fa shi*. La Fromonot dà la parola in conclusione a Giedion e a Frampton, ma io credo che il contributo storico di Utzon vada oltre quanto questi autori hanno a suo tempo individuato.

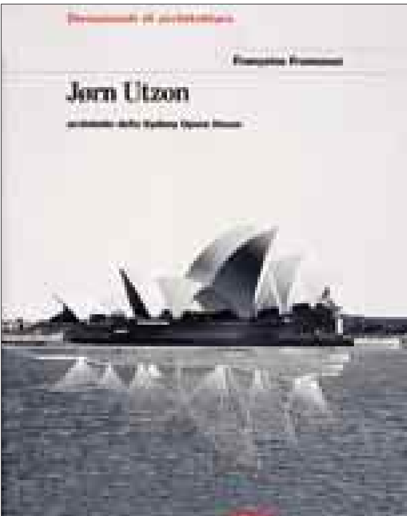
La grandezza di Utzon è nell’avere contemporaneamente due chiavi per affrontare le sfide della contemporaneità. La prima, ed è la più appariscente, ha a che vedere con il ritorno, per la prima volta in piena legittimità dentro il moderno, della ricerca spirituale, simbolica, rappresentativa e, per questa via monumentale, della architettura. “Una cattedrale mondana della civiltà” scrisse Carl Hammerschmidt nel ’57 individuando il centro ispiratore dell’Opera. Su un basamento Utzon erge tre composizioni di gusci che risultano svincolate dalla funzione interna. Attraverso questa rottura tra forma e funzione riesce a liberare l’immagine. Ma Utzon è contemporaneamente un architetto interessato all’uomo nelle sue diverse manifestazioni sociali, mai alla imposizione della propria firma. Sa che opere diverse per scala e programma debbono avere risposte diverse. Per cui quando fa un gruppo di case è la celebrazione dell’individuo e delle sue diverse aggregazioni che esalta con una architettura spontanea e popolare, quando fa una chiesa in campagna la tratta come un silos cubico per rivelare solo all’interno un magico spazio fluido.

La Fromonot svela un aspetto che è centrale per capire Utzon e il suo sforzo. La chiave minore e addizionale e quella protesa verso il simbolo non sono due frecce che vanno in direzioni opposte ma sono integrate. E il nesso è proprio il momento costruttivo che Utzon intende basato sulla modularità e sulla produzione industriale prefabbricata. Scriverà Ove Arup, il famoso l’ingegnere inglese coinvolto nell’Opera: “Durante una discussione, Utzon ha lanciato l’idea che i gusci potrebbero avere la stessa curvatura in tutte le direzioni... Ciò significherebbe che tutti i loro segmenti sarebbero identici”. L’idea deriva dalla geometria della sfera, dalla quale vengono estratte differenti porzioni triangolari che diventano prefabbricabili.

“Abbandonando l’utopia dei gusci in favore delle fattibilità delle volte “ scrive la Fromonot “egli rinuncia a creare dal nulla forme apparentemente libere in favore del montaggio di elementi geometrici prefabbricati: abbandona l’exploit tecnologico puro che la sua proposta originaria implicava a favore del rigore e dell’economia di un sistema: all’ampiezza romantica del gesto iniziale succede una logica di moduli e d’assemblaggio, una stereometria di cemento”.

Utzon elabora le sue soluzioni scegliendo un imprenditore con cui ricercare insieme la soluzione migliore: progettazione strutturale e costruzione sono un fatto coesivo ed è quindi impossibile metterle in gara d’appalto la costruzione. Le proteste degli industriali in nome della libera concorrenza, insieme al cambiamento del quadro politico, sono tra le cause principali del suo allontanamento dal cantiere. L’idea di realizzare industrialmente non la ripetizione seriale di Mies ma i suoi sogni entra in crisi nella realtà politica ed economica degli anni Sessanta ma trenta anni dopo Gehry realizza con successo il Museo Guggenheim di Bilbao. Mentre Utzon doveva cercare una razionalità geometrica delle forme per poterle disegnare prima e realizzare industrialmente poi, grazie all’avvento del computer qualunque forma può essere rappresentata e le diverse imprese in gara proporranno ciascuna il proprio sistema per realizzarla. Vicini al Duemila non solo l’immagine risulta svincolata dalla funzione, ma anche la costruzione è diventata autonoma.

Il libro è anche una bellissima storia, illustrato con foto d’epoca splendide e inedite. All’inizio dispiace un poco non vedere neanche una foto degli interni. Poi, però, capiamo. Troppo grande il dolore per chi ha vissuto, con l’autrice e con l’architetto, questa avventura per vedere la pochezza cui il mondo costringe i sogni di un genio.



Jørn Utzon, Sydney Opera House, prospetto ovest.
Jørn Utzon, Sydney Opera House, west elevation.

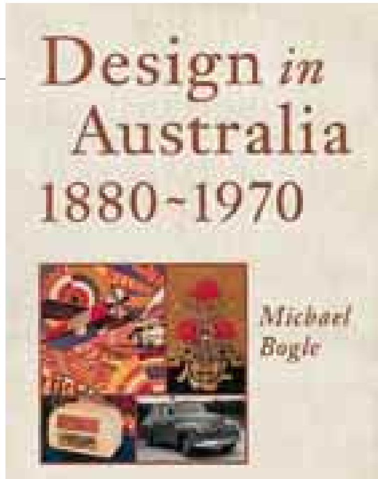
The title in the Sydney Morning Herald *on March 1, 1966 was “Utzon Quits Opera House”. He never did return to Australia and the Opera House was completed by betraying the ideas he was working on. On opening day, October 20, 1973, his name was not even mentioned. Banished and defeated by events, Utzon did not meet the same fate at the hands of history; now, thanks to this fine book, we have new evidence to grasp his greatness. Françoise Fromonot has done a serious, documented, original and thorough job. She writes accurately and without any rhetoric. She lets the reader judge the facts. Furthermore, the author points out more than one crucial factor.The volume focuses on the events related to the Sydney Opera House, which is analyzed from every standpoint. These include: the preparation of the competition; picking the site; the role of the jury and Eero Saarinen; the evolution of reinforced concrete structures in the 1950s (Candela, Nervi, Saarinen and Yamasaki); its construction, with the great baselike platform (for a long time the building site resembled the ruins of a Greek city); and erecting the roofs. The publication also covers the (unexecuted) glazing schemes (envisioned like the wings of a bird that open like a fan); the interior layout of the auditorium, with a mechanical stage; and, lastly, the grand, shaped wood beams for the acoustics. At the same time, Fromonot analyzes Utzon’s training in Denmark, the preceding and later designs and his passion for modular construction inspired by the ancient Chinese handbook,* Ying zao fa shi. *To conclude, the writer reports the opinions of Giedion and Frampton, but I believe that the historic contribution of Utzon goes beyond what these critics determined in the past.*

Utzon’s greatness lies in having two tools at the same time for tackling the contemporary challenges. The first and most visible concerns the return of the spiritual, symbolic, representational and (hence) monumental fully legitimately in Modern architecture. “A worldly cathedral of civilization”, wrote Carl Hammerschmidt in 1957, pinpointing the forces behind the Opera House. Above a base Utzon erected three shell compositions that turned out to be independent of the interior function. Through this break between form and function he was able to free the image.Yet, at the same time, Utzon also was an architect who was interested in mankind in its diverse social manifestations, never in imposing his authorship. He knew that works of differing scales and briefs must have different answers. So, when he designed a group of houses, it was the celebration of the individual and its various aggregations; Utzon exalted this with a spontaneous, popular architecture. When he built a country church he treated like a cubic silo, in order to have only a magical fluid space inside.

Fromonot reveals a facet that is central to the comprehension of Utzon and his effort. The secondary, additional bent, besides that tending towards the symbol, does not go in the opposite direction. Rather, they merge. And the junction was during construction, which Utzon felt was based on modularity and industrialized building. Ove Arup, the famed British engineer involved in the Opera House, was to write: “During a discussion Utzon put forward the idea that the shells might have the same curvature in every direction... That would mean that all their segments would be identical”. This idea derived from the geometry of the sphere, from which different triangular slices are extracted, thus they can be prefabricated.“By abandoning the utopian shells for feasible vaults”, writes Fromonot, “he renounced creating apparently free forms from nothing in favor of assembling prefabricated geometric elements. He abandoned the pure technological exploit implied by his original proposal in favor of the rigor and economy of a system. The romantic breadth of the initial gesture was followed by a logic of modules and assembly, a concrete stereometry”. Utzon worked on his solutions by selecting an entrepreneur with whom he could seek the best solution: structural engineering and construction are cohesive, so it is impossible to put construction up for bids. The protests of the industrialists in the name of free competition, plus the political changes, were two of the main causes for dismissing Utzon from the building site. The idea of building his dreams industrially, not the repetitious mass production of Mies, floundered in the political and economic world of the 1960s. But, thirty years later, Gehry successfully executed the Guggenheim Museum in Bilbao. Utzon had to seek a geometric rationality of the forms in order to draw them first, and then to mass produced them. Now, thanks to computers, any form whatsoever can be represented and the various contractors tendering will each suggest their own system for erecting it. On the threshold of the second millennium, the image is autonomous from the function and construction too, has become independent. The book is also a lovely story, illustrated with splendid period photographs never seen before. Initially, we were somewhat sorry that there was not a single photograph of the interiors. But then we realized. It would have been too painful for those who, like the writer and the architect, experienced this adventure to see the poverty that the world forces the dreams of a genius into.

“Design in Australia 1880-1970”.

Michael Bogle.
Craftsman House-G+BV Arts International, London,1998 (pp.156, £ 50.00).



di Lorenzo Cannavale L’incremento esponenziale delle tecnologie della comunicazione facilita oggi a dismisura la possibilità di veder affacciarsi sulla scena internazionale il lavoro e la produzione di designer di piccoli Paesi, spesso in perfetta contemporaneità con i temi più attuali dell’International Style. Ma solo fino a pochi decenni or sono non era così e poteva succedere che grandi nazioni rimanessero culturalmente isolate: è il caso dell’Australia, ben raccontato da Michael Bogle nel suo *Design in Australia 1880-1970.*

I dieci capitoli, organizzati secondo una progressione cronologico-tematica, spaziano dalle arti decorative a quelle applicate fino al prodotto industriale e ai periodici specializzati attraverso novant’anni di storia lungo il corso dei quali il tema dell’emancipazione culturale dal Regno Unito e industriale dagli Stati Uniti si fa sempre più presente.

Ed è proprio laddove alcune istanze peculiari di quella terra hanno dovuto essere affrontate che si sono avuti i risultati più significativi. Nei trasporti per esempio: si tratta (ancora oggi) di coprire distanze immense in condizioni limite e già negli anni Trenta le società ferroviarie australiane costruivano monumentali locomotori aerodinamici.

Più travagliata la storia della produzione automobilistica, settore nel quale non si è mai arrivati a una produzione nazionale di massa, anche se vanno ricordate realizzazioni interessanti come il Color Styling della Ford Company of Australia che nel 1929 propose una gamma di colorazioni speciali, dal sapore vagamente coloniale, per le convertibili e le berline di serie.

Nel 1948 nacque la Holden-General Motors 48/215, un’automobile totalmente progettata e costruita in Australia dalle linee solide ed essenziali, molto lontana dal gusto delle auto americane di quegli anni.

Ottimi risultati vennero raggiunti, tra le due guerre, con lo studio e la rielaborazione di temi decorativi legati all’arte aborigena applicati alla grafica e ai tessuti: questo fu un passaggio di grande importanza poiché mise in risalto il problema, ancora attuale, del contributo culturale dei nativi alla costruzione di un carattere originario australiano.

La seconda guerra mondiale vide il Paese in prima linea di fronte all’aggressione giapponese, ma proprio questa urgenza valorizzò molte risorse: il timore di un’invasione che sembrava imminente portò le autorità a costituire il Defence Central Camouflage Committee, un organismo composto da artisti, designer, architetti, fotografi, zoologi e geologi preposto a elaborare tecniche e pattern di mimetizzazione per una vastissima gamma di possibili obiettivi militari e civili, dalle navi da guerra alle automobili fino ai capi di vestiario. L’esigenza di sollevare il morale delle truppe e della popolazione civile vide il proliferare di una serie di riviste, pubblicate dal Military Education Council che anche in questo caso coinvolse scrittori, artisti e designer, mirate a prefigurare la nuova Australia postbellica, nelle quali i temi dell’interior design e della pianificazione urbana erano centrali. Una serie di trasmissioni radiofoniche molto popolari e il volume che ne venne tratto, *Design in Everyday Things,* ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo di questi temi. Nell’immediato dopoguerra il Paese si apprestò a riconvertire l’imponente industria bellica e una delle realizzazioni più interessanti furono le Beaufort Houses, abitazioni prefabbricate realizzate con materiali aeronautici usati per costruire il Beaufort, un aereoplano da bombardamento. La guerra e l’isolamento dall’Occidente costrinsero gli Australiani a utilizzare al meglio le proprie risorse economiche e culturali avviando un processo di emancipazione che si concluse nel 1956, quando i Giochi Olimpici di Melbourne restituirono al mondo l’immagine di una nazione compiuta.

Un personaggio scandisce attraversando più capitoli del volume la storia del design australiano: Sydney Ure Smith, editore e teorico di design, landscape e pianificazione urbana che già negli anni Venti aveva fondato gli “smart set magazines” *Art In Australia* e *The Home,* promuoverà nel 1940 la Design and Industries Association per poi tornare all’editoria con *Art and Design* (1949). Michael Bogle con il suo libro pluridisciplinare e corredato da un’iconografia così inusuale per noi ci rende un grande favore: quello di avvicinarci, attraverso il design, a un Paese tanto lontano.

Today the soaring increase in communications technologies facilitates beyond measure the opportunities for the production of designers based in small countries to appear on the international stage. Frequently, this takes place at exactly the same time as the latest themes of the International Style. But that was not the case only a few decades ago and it was possible for big nations to remain culturally isolated, like Australia. This history is nicely narrated by Michael Bogle in Design in Australia 1880-1970. *The ten chapters, arranged chronologically and by subject, range from the decorative arts to the applied arts, to industrial design and to the trade press. The book covers ninety years of history during which the issue of cultural emancipation from the United Kingdom and, industrially, from the United States became ever more central.*

The most significant results have been attained where some special requirements of that country had to be addressed, as in transportation, for instance. Huge distances had to be (and still are) covered in extreme conditions, so already in the 1930s the Australian railroads built monumental streamlined engines.

The car industry’s history had more ups and downs, and it never has been possible to reach national mass production. Yet there are some interesting accomplishments, like Ford Company of Australia’s Color Styling; in 1929 it offered a range of special colors, vaguely colonial in taste, for the basic convertibles and sedans. The Holden-General Motors 48/215 was born in 1948. Totally designed and built in Australia, this auto’s solid, spare lines were a far cry from American cars of the time. Between World War I and II excellent results were obtained by the study and reworking of Aboriginal decorative motifs applied to graphic design and fabrics. This was a major discovery, for it emphasized the still-unsolved problem of the natives’ cultural contribution to the conception of an original Australian character.

During the Second World War the nation fought a front-line battle against the Japanese, yet this very urgency made the most of many resources. The fear of an imminent invasion led the government to establish the Defence Central Camouflage Committee, comprising artists, designers, architects, photographers, zoologists and geologists. Their job was to develop camouflage techniques and patterns for a very wide range of possible civilian and military targets, from warships to cars and to clothing. The need to boost the moral of the troops and the civilians caused the proliferation of magazines published by the Military Education Council. It called in writers, artists and designers to envision the fresh, postwar Australia, in which interior design and town planning were key subjects. A series of highly popular radio broadcasts and the volume adapted from them, Design in Everyday Things, *played a crucial role in the development of these themes. Right after the war Australia got ready to convert its mighty defense industry. One of the most interesting products were the Beaufort Houses, prefabricated dwellings made from the material employed to build the Beaufort bombers. The war and isolation from the West obliged the Australians to make the best possible use of their economic and cultural resources; this kicked off an emancipation process that terminated in 1956. That is when the Melbourne Olympic Games restored to the world the image of a completed nation. One person marks the history of Australian design through the volume’s chapters: Sydney Ure Smith, publisher and theoretician in the fields of design, landscape architecture and planning. As far back as the 1920s he had founded the smart set magazines,* Art In Australia *and* The Home. *In 1940 he was behind the Design and Industries Association, then returned to publishing with* Art and Design *(1949). With his multidisciplinary book, boasting illustrations that are so unusual for us, Michael Bogle has done us a big favor: bringing us closer to such a distant country through design.*



Thea Proctor, George Lambert, Sydney Ure Smith: studio di colori per la Ford Australia, 1929.
Thea Proctor, George Lambert, Sydney Ure Smith: colour styling for Ford Australia, 1929.

“Building 8: Edmond & Corrigan at RMIT”.

A cura generale di Leon van Schaik.
- Vol. 1, 10 Essays. *A cura di Leon van Schaik e Nigel Bertram (pp. 96).*
- Vol. 2, Design Development. *A cura di Nigel Bertram (pp. 152).*
- Vol. 3, The Writings of Peter Corrigan & Maggie Edmond. *A cura di Winsome Callister (pp. 128).*
Schwartz Transition Monographs, Melbourne, 1996 ($A 125).

di Mauro Baracco I tre volumi del libro sul Building 8, uno degli edifici della sede centrale del Royal Melbourne Institute of Technology, non offrono soltanto, ed esclusivamente, un’analisi di un’architettura contemporanea australiana, ma anche e soprattutto il riscontro di uno dei caratteri significativi che definiscono le questioni urbane e architettoniche di Melbourne.

Il titolo del libro, *Building 8: Edmond & Corrigan at RMIT*, dice già molto nel suo voler puntualmente, concisamente, stabilire una relazione tra due riferimenti fondamentali della cultura – architettonica, ma non soltanto – locale; ma, in realtà, dietro al peso dell’istituzione universitaria del RMIT, così come tra le increspature della scia tracciata dalle opere e del pensiero dello studio di architettura Edmond & Corrigan, vi è assai più dell’edificio realizzato nel 1993.

Vi è, infatti, da un lato, la tradizione di una scuola che, fondata nel 1887 (originariamente con il nome di Working Men’s College), e concretamente operativa nel campo dell’architettura sin dal 1888 ha sempre svolto il ruolo, fisico oltre che metaforico, di intermediazione urbana – e culturale – tra il mondo della city e quello dell’istituzione accademica.

E vi è, dall’altro, la firma dello studio Edmond & Corrigan, importante punto di riferimento in quella tradizione locale che, caratterizzata da un “espressionismo realista” teso a sottolineare, e a celebrare, le immagini e le storie ordinarie dell’“Australian Ugliness” (è il titolo di un libro molto importante per la definizione di certi caratteri fondamentali della cultura australiana pubblicato da Robin Boyd nel 1960) che contribuisce a posizionare Melbourne, e i suoi pensieri architettonici, all’interno, così come mi piace dire riprendendo la felice definizione di Gregotti, della sfera dell’“Internazionalismo Critico”.

Da una parte, dunque, così come si legge tra le righe dei due scritti di Leon van Schaik, curatore generale dei tre volumi in questione, nonché Dean della Faculty of the Constructed Environment (sotto il cui ombrello si trova pure il Department of Architecture & Design), ma anche e soprattutto persona assolutamente “convinced of the importance of RMIT’s leadership to the architec-

tural culture of Melbourne", la strategia operativa a monte del progetto è stata quella di confermare la presenza di relazioni effettive tra l'istituzione del RMIT e la city, e più specificatamente Swanston Street, che della city è la via principale, la "civic spine" su cui si affacciano non solo il Building 8 e una porzione del campus universitario ma anche molti tra gli edifici pubblici e rappresentativi di Melbourne; dall'altra, quasi per una conseguenza empatetica, l'inserimento del nuovo edificio progettato da Edmond & Corrigan (contenente servizi vari, la biblioteca centrale, e uffici e spazi per la didattica a uso non soltanto di alcuni dipartimenti della Faculty of the Constructed Environment, ma anche di quelli di Matematica e Moda) rafforza un'idea di partecipazione urbana in cui la relazione tra l'istituzione e la city avviene più per effetto della sommatoria di parti eterogenee che non attraverso forme organizzative di omogeneizzazione tra i vari elementi architettonici del campus.

Da questo punto di vista, infatti, il Building 8, pur nel proprio accettare e assimilare un preesistente edificio a zigzag con facciate di vetrocemento (ora, di fatto, basamento del nuovo complesso), e pur nelle proprie intenzioni di amalgamazione urbana ("[...] it is an urban condenser for its locale", scrive Leon van Schaik), è tuttavia per sempre un frammento ("the building confirms its position as a fragment at least partially dependent upon its surroundings [...]", come fa notare Nigel Bertram), un 'urlo' che, ancor più espressionista nelle sue risoluzioni formali e decorative, non solo si pone nella tradizione di un campus universitario da sempre caratterizzato da uno stato di complessa eterogeneità, ma anche allarga la strada a una recentissima serie di oggetti architettonici singoli, individualisti, chiassosi, 'espressionisti'[1]: strada recentemente percorsa dai progetti – tutti per la sede centrale del RMIT – per Storey Hall (un complesso per un auditorio e spazi espositivi progettato dal gruppo A.R.M.), per l'istituto di formazione professionale Tafe (progetto di Allan Powell) e per gli spazi a uso sportivo-ricreativo-didattico che, progettati da Carey Lyon, stanno per essere realizzati su Swanston Street, praticamente di fronte all'edificio di Edmond & Corrigan. Dei tre volumi dell'opera il primo (contenente dieci saggi critico-analitici scritti da nove autori) e il secondo (interamente dedicato a schizzi, disegni, modelli e fotografie dell'edificio) si rivolgono direttamente al progetto; il terzo, che consiste in una selezione di scritti dei due architetti, in un certo senso diventa un substrato teorico generale a cui anche si radicano, indirettamente, i pensieri che hanno guidato Maggie Edmond e Peter Corrigan nella definizione progettuale del Building 8. Due osservazioni personali nel mio concludere questa recensione. La prima è un'obiezione nei confronti di quella diffusa lettura che proposta, per quanto con ottiche differenziate, tra le linee di più di un saggio tende ad assegnare all'edificio il ruolo di interscambio relazionale con l'intorno contestuale urbano: a me sembra, infatti, che un'attiva "communication between the institution and the city, between the student inside and the public in the street" (così come è suggerito da P. Kohane) possa iniziare a diventare effettivamente possibile quando, soprattutto, non risulti dipendente da relazioni di tipo esclusivamente visivo. Da questo punto di vista, infatti, sia le vedute tracciabili tra alcuni punti del Building 8 e vari monumenti urbani di Melbourne (cfr. P. Kohane), sia le narrazioni individuali e le personalizzazioni oggettive apparentemente permesse dalla molteplicità segnica della facciata (cfr. J. Hocking e C. Bremner), non mi sembrano elementi del tutto convincenti per poter definire questo edificio come "intrinsecamente comunicativo" (cfr. J. Hocking, soprattutto quando scrive: "Building 8 inherently desires to communicate with the streetscape"), o come mezzo per stabilire un "dialogue with the streets and lanes about it" (cfr. l'Introduzione ai dieci saggi scritta da Leon van Schaik).

Peter Corrigan, d'altra parte, ci avverte di come il Building 8 ci sorprenderà nel rivelarsi ben presto un edificio 'ordinario'; qualità che a me pare già direttamente rintracciabile nel suo poter analogamente diventare parte di quel mondo ordinario di "edifici-facciata" che, disposti sui due lati di Swanston Street, 'stordiscono' i passanti sovraccaricandoli con l'eccesso delle immagini. Anche il Building 8, dunque, nel suo astenersi dal definire relazioni spazial-volumetriche con la strada, nel suo proporre un dialogo di tipo esclusivamente visivo – e quindi quasi totalmente non-interattivo – con la city, partecipa al *Genius loci* del proprio contesto. La seconda osservazione mi porta a sottolineare le interessanti riflessioni di Winsome Callister che, pubblicate come introduzione del terzo volume, evidenziano tra le altre cose un intrigante, quasi paradossale, filone di influenza tracciabile tra Robin Boyd, riferimento locale degli anni '50 e '60 sintonizzato su posizioni "anti-ornamentali", e Peter Corrigan, difensore incallito dell'inclusivismo e della contaminazione; un'apertura, forse, per possibili chiavi di lettura con cui poter confrontare, e relazionare, quelle che, secondo Doug Evans ("The Secret Life of Contem-porary Melbourne Architecture", in *B* n. 52/53, 1995/96) rappresentano le due traiettorie lungo le quali si sviluppano alcuni tra i progetti più significativi della Melbourne modernista e contemporanea.

[1]Con il termine "Espressionismo realista" è mia intenzione definire il carattere di una "famiglia architettonica" locale generalmente contraddistinta da risultati formali derivati dalla trasfigurazione ironica, talora con intenti polemici, del mondo del banale, del quotidiano, dell'ordinario: un mondo che, a conferma del proprio alto grado di contaminazione etnica e culturale, è estremamente ricco di immagini varie, differenziate, eterogenee, 'kitsch'.

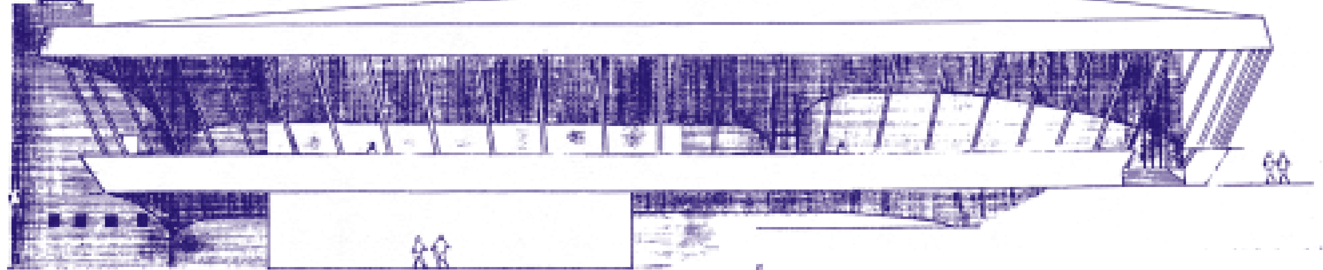
The three volumes of the book on Building 8, one of the structures on the main campus of the Royal Melbourne Institute of Technology, do not exclusively offer an analysis of contemporary Australian architecture. Above all, they bear witness to one of the significant planning and architectural attributes of Melbourne. The publication's title, Building 8: Edmond & Corrigan at RMIT *already goes a long way to explaining that it wants to accurately and concisely link the two fundamental references of the local architectural (and other) cultures. In reality, behind the weight of the RMIT school there is far more than the building erected in 1993, as is the case with the list of works and thought of the firm of Edmond & Corrigan. In fact, on the one hand there is the tradition of a university, founded in 1887 (it originally was the Working Men's College); it has been concretely active in the field of architecture since 1888. RMIT has always played the physical and metaphorical role of acting as an urban –and cultural – go-between for the world of the Central Business District and the academic institution. On the other hand, Edmond & Corrigan is a major point of reference in the local tradition; characterized by Realist Expressionism, it seeks to underscore and celebrate the images and ordinary tales of Australian Ugliness (is the title of a very important book because of its definition of certain essential traits of Australian culture; it was written by Robin Boyd in 1960). By so doing, they help place Melbourne and its architectural thoughts within the sphere of Critical Internationalism, since I enjoy reusing the felicitous Gregotti's definition. Two essays were authored by Leon van Schaik, general editor of these three volumes and Dean of the Faculty of the Constructed Environment (which includes the Department of Architecture & Design, too). Above all, he is absolutely "convinced of the importance of RMIT's leadership to the architectural culture of Melbourne". One can glimpse that he believes that the project's philosophy was to confirm the real links between RMIT and the CBD, especially Swanston Street, which is its main street, or "civic spine"; it is overlooked by Building 8, part of the campus and many of Melbourne's public and representational buildings. This new construction by Edmond & Corrigan contains various services, the central library, offices and teaching spaces utilized by the Faculty of the Constructed Environment, Mathematics and Fashion, too. It strengthens the idea of urban participation in which the school and the city relate more because of the total effect of heterogeneous parts than through organized forms of homogenization between the various architectural elements on the campus. From this point of view, in fact, Building 8 does accept and assimilate a preexisting zigzag structure with glass block facades: it actually is the base of the new complex. Also, " [...] Building 8 is an urban condenser for its locale", to amalgamate the urban fabric, writes Leon van Schaik. However, it still is a fragment ("the building confirms its position as a fragment at least partially dependent upon its surroundings [...]", as Nigel Bertram remarks). Yet it is a 'yell' that is even more Expressionist in its formal and decorative solutions and it fits into the tradition of a university campus which always has been complexly heterogeneous. Moreover, it smoothes the way for a very recent set of single, individualist, loud and 'Expressionist'[1] structures. This road was taken recently by some schemes for the RMIT main campus: Storey Hall (an auditorium and exhibition complex designed by ARM), the Tafe Vocational Training School (by Allan Powell) and the soon-to-be erected sports, recreation and teaching center by Carey Lyon on Swanston Street, practically opposite Edmond & Corrigan's building. The first two volumes directly concern this scheme; the first contains ten analytical and critical essays by nine authors, while the second features sketches, drawings, models and photographs of the building. Volume 3 comprises a selection of writings by the two architects, so, in a way, it becomes a general theoretical foundation. Indirectly, the thoughts that guided Maggie Edmond and Peter Corrigan architecturally are rooted in it. I would like to conclude this review with two personal observations. First, I would like to object to the widespread reading that has been proposed, from different viewpoints, inherently in more than one essay. It asserts that the building plays the part of a relational interchange with the nearby urban context. It seems to me, in fact, that an active "communication between the institution and the city, between the student inside and the public in the street" (as P. Kohane suggests) can commence to become really possible when, above all, it is not overly dependent on exclusively visual relationships. From this standpoint, in fact, the views you can get from some points of Building 8 and various urban monuments in Melbourne (cf. P. Kohane), plus the individual narratives and objective personalizations apparently permitted by the multiple signs of the facade (cf. J. Hooking and C. Bremner) do not seem to me fully sufficient to define this structure as "intrinsically communicative" (cf. J. Hocking). This is true, above all, when the author writes that: "Building 8 inherently desires to communicate with the streetscape". I also have doubts about its being a means to establish a "dialogue with the streets and lanes about it" (cf. the foreword to the ten essays by Leon van Schaik).*

On the other hand, Peter Corrigan warns us that Building 8 will surprise us by soon revealing itself to be an 'ordinary' structure. I think this quality can already be directly detected in its ability to analogously become part of that ordinary world of "facade-buildings" lining both sides of Swanston Street which 'stun' the passersby by overwhelming them with a surfeit of images. Even Building 8, therefore, by abstaining from defining spatial and volumetric relations with the street, by proposing an exclusively visual (that is, one that is nearly totally non-interactive) dialogue with the city, participates in the Genius loci *of its own context.*

The second observation leads me to underscore the engrossing reflections of Winsome Callister in the introduction to the third volume. They bring out, among other things, an intriguing, almost paradoxical thread of influence that can be traced between Robin Boyd, a local "anti-ornamental" leader of the 1950s and 1960s, and Peter Corrigan. The latter decidedly defends inclusiveism and contamination. This may constitute an opening for possible interpretations for relating the two directions in which some of the most significant designs of modernist and contemporary Melbourne are headed, according to Doug Evans ("The Secret Life of Contemporary Melbourne Architecture," B *N° 52/53, 1995-96).*

[1] By "Realist Expressionism" I intend to define the character of an "architectural family" which generally is locally distinguished by the formal results derived from ironic transfiguration. (There are other possible nuances which I cannot comment on now). At times, this transfiguration of the everyday, trite world is polemical. To confirm the high degree of its ethnic and cultural contamination, this world is extremely rich in varied, heterogeneous and 'kitsch' images.

Peter Corrigan, Geat Hall Competition, Brisbane, 1965. Prospetto. Disegno a matita.
Peter Corrigan, Geat Hall Competition, Brisbane, 1965. Elevation. Pencil drawing.



"Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell'archivio".

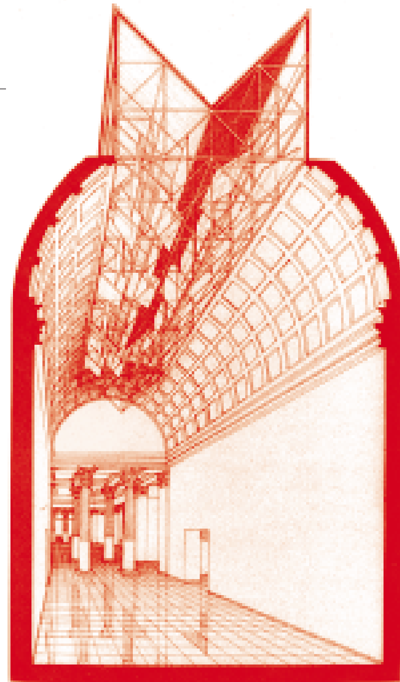
A cura di Luigi Pavan.
IUAV, Venezia, 1997 (pp. 303, s.i.p.).

di Federico Bilò Ripercorrere tramite un'accurata indagine storico-critica l'opera di Costantino Dardi per consegnarne all'agire contemporaneo le valenze attive: è questo uno dei compiti imminenti da ascrivere agli studiosi. Un compito necessario, avendo Dardi largamente anticipato la ricerca contemporanea intorno al disegno degli spazi aperti: alcuni suoi progetti redatti a partire dagli anni '70 possono essere oggi criticamente assunti come preziosi e operanti riferimenti.

Il volume *Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell'archivio*, costituisce un indispensabile strumento per tale esegesi. Esso raccoglie infatti gli esiti dell'ordinamento dell'archivio dell'architetto, concesso dagli eredi all'Archivio Progetti dell'IUAV. Il fondo Dardi raccoglie senza grosse lacune i prodotti di trent'anni d'attività e comprende 206 progetti con i relativi elaborati (disegni, carteggi, computi, modelli, fotografie…); è da notare l'assenza degli scritti e dei testi delle lezioni, conservati tuttora dai congiunti di Dardi. I molteplici materiali sono stati suddivisi in cinque raggruppamenti (1. Elaborati grafici, 2. Fascicoli, 3. Fotografie, 4. Materiali a stampa, 5. Altri materiali) e capillarmente schedati, dando luogo a cinque serie omogenee di schede. "Ogni scheda è contrassegnata da un numero progressivo di corda che la identifica, e che viene utilizzato come rimando negli indici". L'inventario ragionato di tale schedatura, curata da Luigi Pavan e condotta dal personale dell'archivio, è pubblicato nel presente volume, che raccoglie anche, oltre ad alcune note al margine del lavoro di schedatura, due scritti, a firma dello stesso Pavan e di Francesco Tentori.

Il testo di Luigi Pavan, intitolato "Vita e opere di Costantino Dardi", è un'accurata ricostruzione della vicenda professionale, accademica ed artistica di Dardi. Incrociando lo studio dei documenti con le testimonianze di colleghi, collaboratori e amici dell'architetto friulano, Pavan ha potuto riordinare le circostanze e la cronologia degli incarichi professionali, dei concorsi e della carriera universitaria, definendo il necessario quadro d'unione entro cui in-scrivere l'analisi d'ogni singola vicenda.

Il testo di Tentori, intitolato "La libertà dell'architetto. Costantino Dardi, l'arcangelo dal passo leggero", è un'introduzione all'opera di Dardi, costruita come un serrato montaggio, per cui il testo dell'autore si avvale dell'interpolazione di letture critiche di altri autori. Benché lontana da qualunque intento di organicità, questa introduzione evidenzia molti rilevanti significati dell'azione di Dardi. Per esempio la perseguita circolarità tra teoria e progetto: Dardi, nel presentare il proprio lavoro nella monografia dal titolo *Semplice Lineare Complesso* (1976, 1987), definisce 'teorica' la sezione che raccoglie i progetti e 'progettuale' quella che raccoglie gli scritti, a ristabilire, come nota Tentori, l'inevitabile "priorità del progetto sullo scritto"; ma a ribadire, inoltre, la complementarità dei due strumenti: scritti e progetti delineano infatti un disegno complessivo, espressione d'una progettualità forte d'ordine superiore che interviene a orientare la ricerca architettonica, affermandosi come impegno culturale ed infine civile. Altrove Tentori ravvisa "il contributo probabilmente più originale" di Dardi nel concetto di "schema configurazionale", messo a punto per superare sia la riduzione al solo dato stilistico della critica operativa di Zevi, sia l'indifferenza al linguaggio della critica tipologica. Tale concetto indica una sorta di struttura geometrico-concettuale che regola le relazioni tra gli elementi della composizione, contribuendo a orientare le scelte tipologiche pur senza predeterminarle. Esplicitato spesso nell'ideogramma, lo schema configurazionale rappresenta l'esito di una meditata e forse sofferta transizione che allontana progressivamente Dardi dal Gruppo Architettura, dagli studi tipo-morfologici e dalle metodologie progettuali a quelli correlate, per avvicinarlo invece a un primato della figura architettonica. In tal senso Tentori ravvisa ancora come "Nino andasse maturando la convinzione di trovare la sua strada nello studio dei problemi che nascono alla convergenza tra architettura e arti figurative": sulla scorta di queste ultime, Dardi preciserà la propria cifra stilistica e, soprattutto, elaborerà un linguaggio architettonico operante nei contesti aperti, ibridi e molteplici esterni alla città consolidata. Oggi che nessuno può negare l'imprescindibilità e la spendibilità dell'estetica e della sintassi segnica dell'arte contemporanea per i compiti extraurbani dell'azione architettonica, questa linea del lavoro di Dardi risulta quella di un precursore. È pertanto nei progetti da lui stesso raggruppati nella serie della "relazione contestuale" che, a nostro avviso, si trova il lascito più significativo della sua opera.



Costantino Dardi, Palazzo delle Esposizioni: progetto di ristrutturazione, Roma 1978-90. Sezione prospettica. Inchiostro di china su radex.
Costantino Dardi, refurbishment scheme for the Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1978-90. Sectional perspective. Pen drawing.

One of the scholars' impending tasks is offering an accurate historical and critical investigation of the works of Costantino Dardi, in order to supply current activities with their positive aspects. This is a must, for Dardi was way ahead of contemporary work in the design of open spaces; some of his schemes from the early 1970s today can be critically employed as precious, up-to-date references.

The book Costantino Dardi 1936-1991, An Analytical Inventory of the Archives, *is an essential tool for that examination. In fact, it contains the results of the organization of the architect's archives, which his heirs permitted the Design Archives of the Venice School of Architecture to carry out. The Dardi section has collected practically all the output of a thirty-year career; it comprises 206 projects with drawings, correspondence, calculations, models, photographs, etc. We have to point out that Dardi's writings and lessons are missing, for his relatives still have them. The variety of material has been broken down into five groups (drawings, files, photographs, printed matter and other material). They have all been recorded, so there are five homogeneous sets of cards. Each card is numbered to identify it and this is utilized as a reference in the indexes. The inventory of this cataloguing, carried out by Luigi Pavan and the archives' staff, is printed in this book. It also features some remarks concerning the cataloguing and two essays by Pavan and Francesco Tentori. The essay by Luigi Pavan, called "Life and Works of Costantino Dardi", is a precise reconstruction of Dardi's artistic and academic career. The study of the documents is interwoven with the comments of his associates, collaborators and friends. Pavan was able to rearrange the circumstances and chronology of the commissions, competitions and university career, defining the overall picture for the analysis of each single event.*

Tentori's essay, entitled "The Freedom of Costantino Dardi, the Light-footed Archangel", is an introduction to Dardi's oeuvre, assembled like a speedily-paced film. So the writer's text is interspersed with the critical views of others. Although it is far from having any organic intention, this introduction brings out many significant meanings of Dardi's action. For example, the pursued circularity between theory and design. When the architect presented his work in the monograph entitled Simple Linear Complex *(1976, 1987) he called 'theoretical' the section containing the schemes and 'design' the one with his writings. The purpose was, as Tentori remarks, to reestablish the inevitable "priority of design over writing". In addition, he reiterated the complementariness of two instruments: writing and schemes, outlining, in fact, an overall vision, the expression of a superior designing that steps in to steer architectural efforts. This asserted itself as a cultural and civic commitment. Elsewhere, Tentori recognizes "what is probably Dardi's most original contribution": the concept of configurational scheme, devised to overcome both the reduction to just a stylistic fact (Zevi's criticism) and the indifference to language of typological criticism. That concept indicates a sort of geometrical and conceptual structure that governs the relationships between the elements of the composition, helping to guide the typological choices without determining them, however. Frequently expressed in an ideogram, the configurational scheme represents the outcome of a meditated (and perhaps painful) transition that gradually drove a wedge between Dardi and the Gruppo Architettura; he moved away from their typological and morphological studies and design methods, and drew closer to the supremacy of the architectural figure. Thus, according to Tentori, "Nino was beginning to believe that his path lay in the study of the problems that spring from the convergence of architecture and the representational arts". Dardi specified his own style and, above all, elaborated an architectural language working in the multiple, hybrid open contexts out-side the consolidated city. Today nobody can deny the necessity and usability of the aesthetics and syntax of contemporary art for the non-urban tasks of architecture, so Dardi's tack made him a forerunner. Hence, in the schemes he himself grouped together under the heading "contextual relation" we will find the most significant heritage of his work, in our opinion.*

"Schindler".

David Gebhard.
Prefazione di
Henry-Russel Hitchcock.
W. Stout Publishers, San Francisco,
1997 (pp. 175, s.i.p.).

di Cecilia Bolognesi È merito di William Stout Publisher a San Francisco se quest'appassionante testo sull'opera di Rudolph Schindler vede la sua terza edizione. Lo scritto di David Stanley Gebhard nasce in realtà a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta e nel '71, quando viene pubblicato per la prima volta, risulta l'opera più esauriente mai scritta sull'architetto californiano. Poi, su sollecitazione dell'editore, intenzionato a pubblicare *ex novo* una sua raccolta di tavole a colori, sarà Gebhard a suggerire invece di indirizzare il nuovo lavoro verso il pubblico studentesco, che aveva trovato già di grande utilità la pubblicazione degli scritti precedenti. Questa opinione stabilisce un indirizzo nell'elaborazione della nuova edizione che nasce, dopo la morte di David Gebhard, con una rielaborazione dei testi non completata ma arricchita di nuove immagini, sia provenienti dal Museo d'Arte dell'Università di California a Santa Barbara, che dall'archivio di Gebhard stesso.

Nel 1971 Henry-Russel Hitchcock scrive un'introduzione qui riportata, una specie di precisazione, se non proprio correzione, del precedente scritto del 1940 sull'opera di Schindler, che risulta un istruttivo punto di vista non solo sull'autore ma anche sulla critica di un'intera epoca e su di una precisa corrente architettonica. Del 1940 queste parole: "C'è un'immensa vitalità tra molti dei migliori architetti della costa del Pacifico. Ma questa vitalità sembra in generale condurre all'arbitrio, a effetti brutali" e del 1971 le seguenti: "Mr Gebhard conosce bene la scena sud californiana: così egli è in grado di porre il lavoro di Schindler in relazione al suo specifico ambiente americano e, forse, di riproporre un significante apprezzamento di quegli aspetti del lavoro di quest'architetto, che una volta trovarono così poco riscontro da parte di critici dell'Eastern Seabord come me stesso".

Ma se il ricorrere alla localizzazione di un'opera come termine entro il quale essa trova ragione e al tempo come ulteriore parametro determinante non è spesso sintomatico di qualità eccelse del progetto di architettura, il caso dell'opera di Rudolph Schindler ci appare differente.

Eccessivo localismo e definizione lessicale eccessivamente connotata temporalmente, sono le due variabili che più sembrano ricorrere nella critica che gli viene rivolta; e infatti guardando le residenze californiane è innegabile come la maggior parte dell'operare di questo architetto sia inscindibile da nomi quali Los Angeles, Hollywood, Santa Monica, Palos Verdes... Inoltre il linguaggio che adotta ci costringe a infinite elucubrazioni sulla sua derivazione da movimenti precedenti o sulla sua appartenenza ad altri a lui stesso coevi: l'espressionismo, lo stesso de Stijl da una parte ma anche la sua appartenenza all'International Style fa riflettere dall'altra.

Una tentazione c'è: quella di credere, nella vastità di un'opera come questa, a una specie di corrispondenza tra opera e vita di questo professionista, senz'altro vivace e mondana. Ma se questo fosse un punto, anche in negativo, nonostante le infinite relazioni specifiche e tangibili che caratterizzano quest'opera, esse non hanno mai il totale sopravvento su di essa, che vive comunque di una sua determinazione rara.

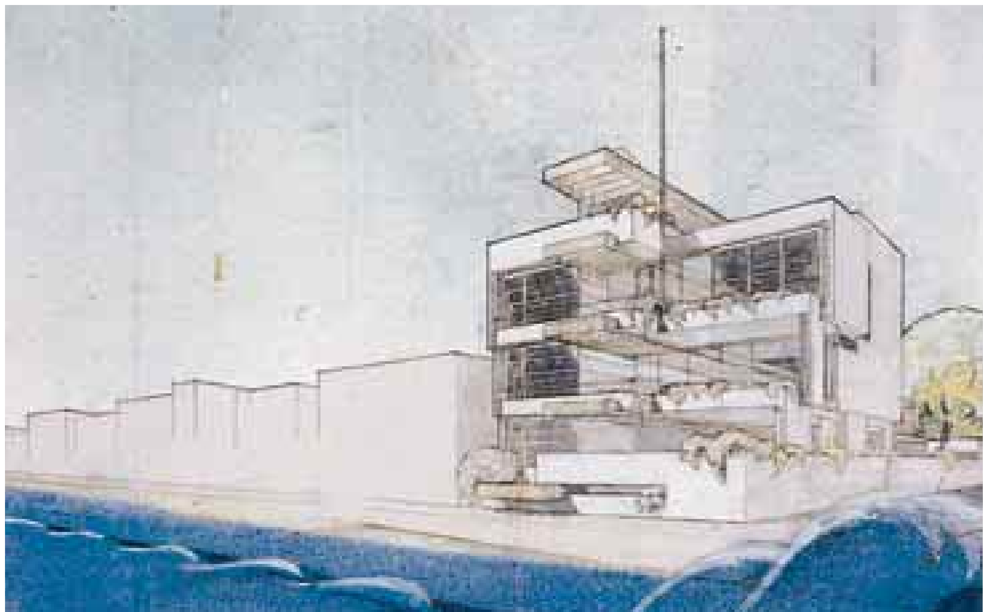
Dal 1912 al 1953, in quarant'anni di attività, sono più di trecento i progetti, di cui moltissimi costruiti, a cui Schindler pone mano nonostante la proverbiale difficoltà incontrata con i singoli committenti. Progetti che,

volenti o nolenti, per una discreta epoca fanno tendenza e sono richiesti, ripresi nelle pellicole di molti registi passate alla storia e che immortalano più di una volta questi soggiorni a sbalzo sulle luci della città.

Quasi tutte le opere godono di un avveduto e felice rapporto con la scena aperta californiana; spesso l'occhio del progettista, da buon europeo, non ricerca lo scenario sterminato e selvaggio della frontiera, quanto una finestra rigidamente controllata aperta su porzioni precise di sviluppo urbano. Il più delle volte i progetti evitano l'involucro chiuso ma anzi, protendono parti intere verso un quadro preciso del paesaggio circostante.

È vero che forse non si può attribuire all'opera di Schindler una ricerca ossessiva e un tema unico sviscerato nei suoi minimi termini e questo è messo bene il luce dal testo; non è solo il rapporto con il luogo che qui si tratta né per esempio l'uso del legno in rapporto alla definizione architettonica dell'edificio, e neanche il rapporto tra la costruzione e l'architettura o tra l'opera di un maestro come Wright e un allievo come Schindler.

Ma attribuire a tutto questo operare una coerenza e una schiettezza di fondo è possibile: queste costruzioni sono sempre la risposta adeguata a una precisa domanda della committenza dell'epoca e l'opera di Schindler è paragonabile all'opera di un sarto che confeziona secondo il suo stile abiti a 'misura' interpretando ogni volta nuovamente il tema. È la casa del dr Phillip Lovell, esperto salutista per il *Los Angeles Times,* come la casa di C.H. Wolfe ad Avalon o i progetti per Mrs. Falk come molti altri: la perizia posta nell'interpretazione volta per volta del medesimo tema, la residenza, vale questo e molti altri testi di studio.



Rudolf Michael Schindler, progetto per la casa di H. Braxton, Venezia, 1928-30. *Rudolf Michael Schindler, projected house for H. Braxton, Venice, 1928-30.*

Credit must go to William Stout Publisher, based in San Francisco, for getting out the third edition of this exciting text on the work of Rudolph Schindler. David Stanley's publication actually was authored in the late 1960s and early 1970s and when it first appeared, in 1971, this was the most exhaustive work ever written on the Californian architect. Then the publisher intended to print a new collection of his color illustrations, but Gebhard suggested instead to aim the new work at the students. In fact, they had found the previous writings highly useful. This opinion gave the edition a direction; after Gebhard's death, it was born with an incomplete reworking of the text, but enhanced by fresh images. They came from the Art Museum of the University of California in Santa Barbara and Gebhard's archives. In 1971 Henry-Russel Hitchcock wrote the introduction published here. It was a sort of clarification, if not a correction, of his preceding 1940 essay on Schindler's works. This turns out to be an instructive viewpoint on the author and on the criticism of a whole age and of a precise architectural school. In 1940 Hitchcock wrote this: "There is an immense vitality among many of the best Pacific Coast architects. But it seems in general that this vitality is used arbitrarily, leading to brutal effects". In 1971 he had this to say: "Mr Gebhard has good knowledge of the Southern California scene, so he is able to relate Schindler's work to his specific American environment and, perhaps, to suggest again a significant appreciation of those aspects of this architect's work. Once they found so little approval in the critics of the Eastern Seaboard, like myself". Relying on the siting of a work as a term where it finds reason and on time as further a justification is not often symptomatic of excellent architecture. But Rudolph Schindler's case differs. Excessive localism and too much temporal connotation are the two most frequently made criticisms. And, as a matter of fact, it is undeniable that, as concerns the California houses, most of the architect's built designs are tied closely to Los Angeles, Hollywood, Santa Monica, Palos Verdes, etc. Furthermore, his language obliges us to infinite studies on its derivation from previous movements or on his belonging to other contemporary ones: Expressionism, de Stijl and even the International Style. This is cause for reflection. There is one temptation: believing, in a vast oeuvre like Schindler's, that there is a kind of correspondence between the work and life of this professional, which undoubtedly was lively and worldly. But even if this happened to be a drawback, despite the countless specific, tangible relationships that characterize this production, they never are overwhelming. So the works live with a rare determination.

From 1912 to 1953 – a forty year career – Schindler worked on over three hundred schemes, very many of which were built; he was that active in spite of the proverbial troubles with the individual clients. Willingly or not, for a fair length of time these house designs were trendsetters and in demand. They have appeared in many renowned films, with the cantilevered living rooms overlooking the town. Almost all the works boast a wise, felicitous relationship with California's open countryside. Frequently, as a good European, the architect did not seek the endless, wild frontier landscape; rather, he created a severely controlled window overlooking precise urban sections. Generally, the schemes avoid a closed enclosure; on the contrary, they project whole portions towards a precise area of the setting.

True, perhaps one cannot attribute to Schindler's works an obsessive quest and a single theme examined down to the tiniest facets; this is brought out in the volume. This does not only regard the relationship to the site, the use of wood in relation to the architectural definition of the building, nor is it limited to the relationship between the construction and architecture or between the work of a master, like Wright, and a pupil, like Schindler. Yet it is possible to ascribe to all his designs a basic coherence and sincerity. These homes always adequately met the precise demand of the clients of the time; Schindler's creations are like those of a tailor who makes 'custom' clothing in his style, giving a new interpretation of the theme each time. This is true of home of Dr. Phillip Lovell, the health expert of the Los Angeles Times, *the C. H. Wolfe House in Avalon or Mrs Falk's projected house, and many others. The skilled interpretation performed each time of the identical theme – the single-family house – is worth this study and many others.*

"Art into Ideas. Essays on Conceptual Art".

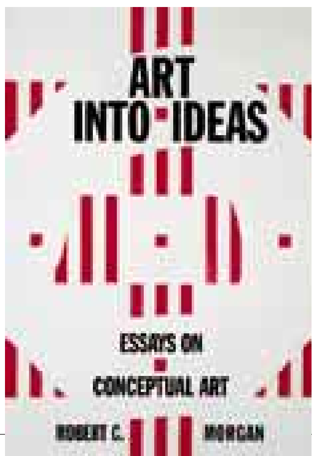
Robert C. Morgan.
Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1996
(pp. 218, s.i.p.).

"Between Modernism and Conceptual Art".

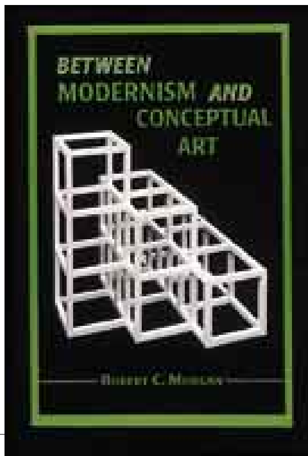
Robert C. Morgan.
McFarland & Company, Inc., Jefferson, North Carolina, 1997
(pp. 173, s.i.p.).

di Maurizio Bortolotti Il passaggio dagli anni '60 agli anni '70 ha segnato un momento di radicalizzazione della produzione artistica internazionale. Si è assistito a un generale processo di smaterializzazione delle opere d'arte e al conseguente accentuarsi della loro dimensione immaginaria; alla capacità, cioè, dell'opera di porre in evidenza una sua struttura invisibile; travalicante i suoi stessi confini materiali entro una dimensione allargata, universale.

All'interno di questa più generale attitudine delle opere d'arte, l'arte concettuale ha rappresentato un momento di chiarificazione di quelle istanze basato sul linguaggio come mezzo fondamentale. Scrive in proposito Morgan: "Data l'enfasi sul linguaggio, l'arte concettuale ha richiesto un mezzo di rappresentazione [...] Di qui, la funzione del linguaggio come un altro mezzo formale per costruire il significato è diventata una questione cruciale" (p. 37, *Art into Ideas*). E a proposito di un'importante esposizione di quattro artisti concettuali, 5-31 gennaio 1969, egli offre una calzante definizione: "Sebbene deliberatamente sparsa nel materiale, la mostra di gennaio [...] era provocatoria nel suo suggerimento di ciò che l'arte poteva essere: uno strutturale incontro con il linguaggio nel quale la forma poteva essere conosciuta attraverso la sua asserzione come idea" (p. 39).



Così, l'esperienza dell'arte concettuale che sembra spogliare l'opera di ogni sua presenza materiale inscrivendola all'interno dell'ubiquità di un contenuto mobile, sfuggente, impossibile da chiarire razionalmente fino in fondo, ma proprio per questo capace di offrire nella sua essenza una manifestazione embrionale del fenomeno estetico, sembra porsi – secondo quanto dichiara Joseph Kosuth in un'intervista – al di fuori della modernità. Oppure, si potrebbe dire che la tensione fondamentale che ha sorretto il movimento concettuale è stata data da un'esperienza estetica che si è rivelata sempre più come un'esperienza dell'origine, divenuta qui più esplicita che in altri movimenti o artisti. Infatti, l'arte concettuale tende a porre in evidenza l'esistenza di un modello che si colloca a cavallo tra la manifestazione visiva e la creazione del significato mediante il linguaggio verbale; lasciando trasparire in questo modo un tentativo di risalire all'origine del fatto artistico, modello che appare esteticamente rilevante proprio in quanto è dato nell'impossibilità di essere spiegato letteralmente. In questo caso, l'origine dell'esperienza artistica appare come un nucleo di significato affidato alla sua trasmissibilità, che lo rende perciò mutevole. Ed è in tale mutevolezza che è forse possibile riconoscere un'esperienza estranea alla modernità. Tuttavia, il lavoro di Morgan appare per certi aspetti come un tentativo un po' rigido di definire l'arte concettuale, soprattutto quando egli cerca di evidenziare la purezza di tali esperienze riconducendole al *medium* fondamentale del linguaggio. Così facendo l'autore mette in evidenza l'estraniazione dalla sfera vitale dalla quale l'operazione concettuale parte per fare affiorare un nucleo di significato essenziale. Questo rappresenta probabilmente la fragilità del movimento e le ragioni della sua crisi negli anni '70.



Ciò non toglie che esso ha segnato con le sue investigazioni un punto fondamentale nella ridefinizione dell'opera d'arte contemporanea, nella capacità fondamentale di questa di rifondarsi a partire da una dimensione immaginaria che l'ha condotta a slegarsi definitivamente da ogni esperienza puramente formalistica per affermare un suo nucleo essenziale e profondo. Tuttavia, e qui affiora la problematicità di voler richiamare nell'orbita dell'arte concettuale il lavoro di artisti quali Allan Kaprow e Joseph Beuys, il rapporto con la sfera vitale costituisce l'altra grande componente su cui ha preso forma il lavoro dell'arte negli ultimi decenni, a cui l'arte concettuale, nel modo rigoroso e ristretto adottato da Morgan per definirla, sembra sostanzialmente sottrarsi. Perciò, se il problema fondamentale è quello del contenuto, il contributo dell'arte concettuale e insieme l'espressione della sua fragilità nelle relazioni con la sfera vitale affiorano come contraddizione interna in questa definizione dell'autore: "Il contenuto [...] diventa la ricontestualizzazione del significato. La funzione dell'immagine cambia come risultato del suo contesto cambiato – dal mondo come noi lo conosciamo al mondo dell'arte" (p. 11, *Between Modernism and Conceptual Art*).

In the late 1960s and early 1970s the international art production was radicalized. We witnessed a general dematerialization process of the artworks and the consequent stressing of their imaginary dimension; that is, the work was capable of manifesting its invisible structure. It crossed its own material borders within a broader, universal dimension.Within this more general attitude of the artworks Conceptual Art represented a clarification of those who based themselves on language as a fundamental medium. Here is what Morgan writes on this: "Given the emphasis upon language, Conceptual Art required a means of representation [...] Hence the function of language as another formal means to construct 'meaning' became a crucial issue". (Art into Ideas, *p. 37) And he offers an accurate definition in his remarks on a major exhibition (January 5-31, 1969) of four Conceptual artists: "Though deliberately sparse in material the January Show [...] was provocative in its suggestion of what art could be: a structural encounter with language in which the form could be known through its statement as an idea" (p. 39). The experience of Conceptual Art seemed to strip the works of all their material presence, inscribing them inside the ubiquity of mobile, fleeting content which is impossible to clarify rationally through and through. Yet this made it able to offer in its essence an embryo of the aesthetic phenomenon. So, according to Joseph Kosuth's statement in an interview, Conceptual Art appears to stand outside of modernity. Yet one might say that the cornerstone of Conceptual Art was an aesthetic experience that increasingly revealed itself as an original experience, which became more explicit here than in other trends or artists. In fact, Conceptual Art tends to emphasize the existence of a model embracing both the visual manifestation and the creation of meaning through verbal means. Thus it lets one glimpse an attempt to find the origin of the artistic model which appears aesthetically cogent, for it is impossible to explain it literally.*

*In this case, the origin of artistic experience seems to be a core of meaning entrusted to its transmissibility, which makes it changeable. And that changeability may be where we can recognize an experience alien to modernity. However, in some ways, Morgan's publication apparently is a somewhat rigid attempt to define Conceptual Art, above all when he seeks to bring out the purity of it by reducing it to the fundamental medium of language. Thus the author underlines Conceptual Art's extraneous origins from the vital sphere: it departed from there in order to make a nucleus of essential meaning surface. This probably represented the movement's fragility and the reasons for its crisis in the 1970s. Nonetheless, the works of Conceptual Art were a key point in the redefinition of contemporary art, in its fundamental capacity to start anew beginning at an imaginary dimension that led it to detach itself definitively from every purely formalistic experience in order to assert an essential, deep nature. However, wanting to bring artists like Allan Kaprow and Joseph Beuys under the umbrella of Conceptual Art is problematic. The relationship to the vital sphere is the other big component moulding art in the last few decades; Morgan's rigorous, narrow definition of Conceptual Art seems substantially to exclude it. Therefore, if the basic problem is one of content, the contribution of Conceptual Art and the expression, too, of its fragility in the relationships to the vital sphere appear as an inconsistency in this definition by the author: "Content [...] becomes the recontextualization of meaning. The function of the image changes as a result of its shifted context- – from the world-as-we-know-it to the world of art" (*Between Modernism and Conceptual Art, *p. 11).*

"I Man Ray".

Testi di Timothy Baum, Janus, Giorgio Marconi, Arturo Schwarz e Lucien Treillard.
Mazzotta, Milano, 1998
(pp. 308, s.i.p.).

"Man Ray - Io e Juliet".

Testo di Germano Celant.
Motta fotografia, Milano, 1998
(pp. 45, s.i.p.).

"Man Ray par Man Ray".

Testo di Man Ray.
Édition Assouline, Paris,1997
(pp. 79, F 99).

di Paolo Barozzi Man Ray (Philadelphia 1890 - Parigi 1976) è uno degli artisti più interessanti e complessi usciti dal dadaismo e dal surrealismo. Oggi molti si chiedono: "Può una fotografia essere considerata opera d'arte?". Nel caso di Man Ray è la fotografia che grazie a lui diventa opera d'arte. Sin dall'inizio della sua vita la fotografia ebbe un ruolo importante: suo padre era un profugo ebreo, proveniente da Kiev, emigrato in America; egli scelse la sua futura moglie senza averla vista di persona, da una fotografia che lei gli aveva inviato. Man Ray trascorse l'infanzia in un ambiente tipicamente ebraico, per lingua, tradizione e con profonde radici nell'Europa orientale, che contribuirono a farne un uomo inquieto propenso all'anarchia e alla ribellione. Egli era già dadaista ancor prima che questo movimento nascesse, e come i suoi genitori era un pioniere in terra straniera. Furono importanti per la sua formazione artistica l'esposizione del 1913 all'Armory Show di New York, e l'incontro con il grande fotografo Alfred Stieglitz che possedeva una piccola galleria d'arte chiamata Photo-Secession dove Man Ray vide per la prima volta le opere di Picasso, Brancusi e altri importanti artisti.

L'incontro determinante per la sua carriera di artista fu quello con Marcel Duchamp nel 1913. In quel periodo Man Ray iniziò a dedicarsi alla ricerca e alla sperimentazione di nuove forme, raggiungendo risultati di grande novità con l'aerografo, con la pellicola fotografica e con la manipolazione di oggetti di uso comune, da lui chiamati "oggetti d'affezione".

Man Ray aveva molte affinità con Duchamp ed entrambi ben presto si resero conto che le loro opere potevano essere complementari. Quando Duchamp iniziò la lunga costruzione del *Grande Vetro,* Man Ray fotografò l'oggetto ricoperto di polvere in un momento di abbandono e nacque così la famosa fotografia *Élevage de poussière;* e quando Duchamp scandalizzò il mondo esponendo un orinatoio sotto forma di oggetto d'arte, Man Ray creò a sua volta delle sculture molto enigmatiche. Nel 1921 Man Ray si trasferì a Parigi, ad accoglierlo alla stazione c'era Marcel Duchamp che subito lo presentò agli amici dadaisti e gli organizzò un'esposizione alla Librarie Six dove mostrò le opere rivoluzionarie portate dall'America. In occasione del suo primo incontro con Erik Satie, Man Ray creò il primo oggetto dadaista apparso in Francia, *Cadeau,* un ferro da stiro irto di chiodi inventato sul momento. A Parigi realizza anche i suoi primi 'rayogrammes', una delle invenzioni più straordinarie del secolo: si tratta di immagini ottenute da materiali fotosensibili impressionati senza servirsi di obiettivi o di fotocamere e senza la mediazione del negativo, realizzate mettendo a contatto l'oggetto direttamente con il liquido di emulsione. Una scoperta casuale, come dice Man Ray nella sua autobiografia: "Un foglio di carta sensibile era finito senza che io me ne accorgessi nel bagno di sviluppo". Nel 1924 André Breton lancia il famoso *Manifesto del Surrealismo* al quale Man Ray aderisce. Egli legge con passione Sade e ne dipinge un ritratto immaginario che sostituisce ormai quello vero.



Man Ray, *Mitologia moderna II,* 1956. Olio su tela. *Man Ray,* Modern Mythology II, *1956. Oil on canvas.*

A Parigi inizia anche a sperimentare le 'solarizzazioni' che danno al soggetto una specie di 'aura' magica. Nel frattempo Man Ray aveva aperto un vero e proprio studio fotografico a Montparnasse iniziando a collaborare a *Vanity Fair, Vogue, Harper's Bazaar:* è il periodo dei servizi di moda, dei ritratti agli amici pittori, scultori, poeti, ballerine, modelle, varie personalità dell'alta società. Nel 1940, per sfuggire all'occupazione tedesca, fa ritorno a New York e qui, nel 1945, espone alla Julien Levy Gallery di New York, partecipa a importanti esposizioni collettive e prende parte al film di Hans Richter *Dreams That Money Can Buy,* ispirato da un suo racconto fantastico. Nel 1946 si sposa con Juliet Brown, un'affascinante modella che ha conosciuto anni prima a Hollywood. La cerimonia avviene nel municipio di Beverly Hills lo stesso giorno in cui Max Ernst sposa la pittrice Dorothea Tanning. I due amici faranno da testimoni l'uno all'altro e Max Ernst dedicherà all'avvenimento un suo dipinto intitolato *Doppio matrimonio a Beverly Hills*. Alla fine della guerra Man Ray fece ritorno a Parigi, l'unica città dove si sentiva a casa propria. Egli in realtà era molto più d'un fotografo o d'un pittore, si considerava un avventuriero dell'arte, e molti artisti si sono ispirati a lui, in particolare i pop americani e Andy Warhol che gli ha dedicato una serie di ritratti. Negli anni Settanta Man Ray veniva spesso a Milano dove contava molti amici e alcune sue esposizioni memorabili si sono tenute in questa città, nelle gallerie di Arturo Schwarz, Giorgio Marconi e Luciano Anselmino. Anche nell'ultimo periodo parigino Man Ray continuò a dipingere e a fotografare; insaziabile e infaticabile come un cavaliere antico venuto da lontano per combattere i mostri di un mondo caotico e ostile. Tra i molti libri usciti su questo artista sono di particolare interesse: *Man Ray - Io e Juliet,* che presenta autoritratti di Man Ray e ritratti di Juliet fissando per sempre con umorismo il loro amore travolgente, che dalla passione passa alla smania distruttiva, cancellando i tratti del volto di Juliet. Man Ray vi appare come un antico romano con Juliet schiava tra le sue braccia, travestito da donna o camuffato con buffe parrucche. *I Man Ray* è un piccolo libro molto raffinato, con un testo interessante scritto dall'artista e con una scelta dei più famosi 'rayogrammes', 'solarizzazioni' e molti famosi ritratti: La Marchesa Casati, Nancy Cunard, Tristan Tzara, André Breton, Kiki de Montparnasse, Lee Miller, Juliet ecc.

Man Ray was born in Philadelphia in 1890 and died in Paris in 1976; he is one of the most fascinating and complex artists produced by Dadaism and Surrealism.Today many ponder the question if a photograph can be considered a work of art. Thanks to Man Ray, it became a work of art.

Right from the outset photography played a lead role in his life. His father was a Jewish refugee from Kiev who emigrated to America. He picked his future wife from a photograph that she had sent him, without ever having met her. Man Ray grew up in a typically Jewish environment, as far as the language and tradition were concerned. Also, it was deeply rooted in Eastern Europe, which helped make him a restless man, with a leaning for anarchy and rebellion.

The artist already was a Dadaist even before the movement was born; like his parents, he was a pioneer in a foreign land. Two key events in Ray's artistic training were the 1913 Armory Show in New York and the meeting with the great photographer Alfred Stieglitz. The latter had the Little Galleries of the Photo-Secession, where May Ray saw for the first time works by Picasso, Brancusi and other major artists.The crucial event in his artistic career was the encounter with Marcel Duchamp in 1913. At that time, Man Ray began to experiment with new forms, attaining very innovative results with the airbrush, photographic film and the manipulation of everyday objects; he called them "affectionate objects". Man Ray had much in common with Duchamp and both soon realized that their works could be complementary. When Duchamp commenced his lengthy construction of the Great Glass, *Man Ray shot the artefact covered with dust when it was abandoned. This generated the famed photo* Élevage de poussière. *When Duchamp scandalized the world by exhibiting a urinal as an artwork, Man Ray, in turn, created some highly enigmatic sculptures. In 1921 Man Ray moved to Paris; he was met at the station by Marcel Duchamp who immediately introduced the American to his Dadaist friends. Moreover, he organized an exhibit at the Librarie Six of the revolutionary works he brought from the United States. For his first talk with Erik Satie, Man Ray created the first Dadaist object to appear in France:* Cadeau, *an iron with nails sticking out all over, conceived on the spur of the moment. In Paris the artist also created his first 'rayographs', one of the most extraordinary inventions of the century. The images were obtained on light-sensitive paper, without lenses, cameras or negatives; the object was placed directly on the paper. This was a serendipitous discovery; as Man Ray said in his autobiography, "a sheet of light-sensitive paper accidentally fell into the developer".*

In 1924 André Breton launched the famous Surrealism Manifesto, which Man Ray supported. He read Sade passionately and painted an imaginary portrait of him which has now supplanted the real one.

In Paris he began to experiment with 'solarization', a process giving the subject a sort of magical 'aura'.

In the meantime, Man Ray had set up a photographer's studio in Montpar-

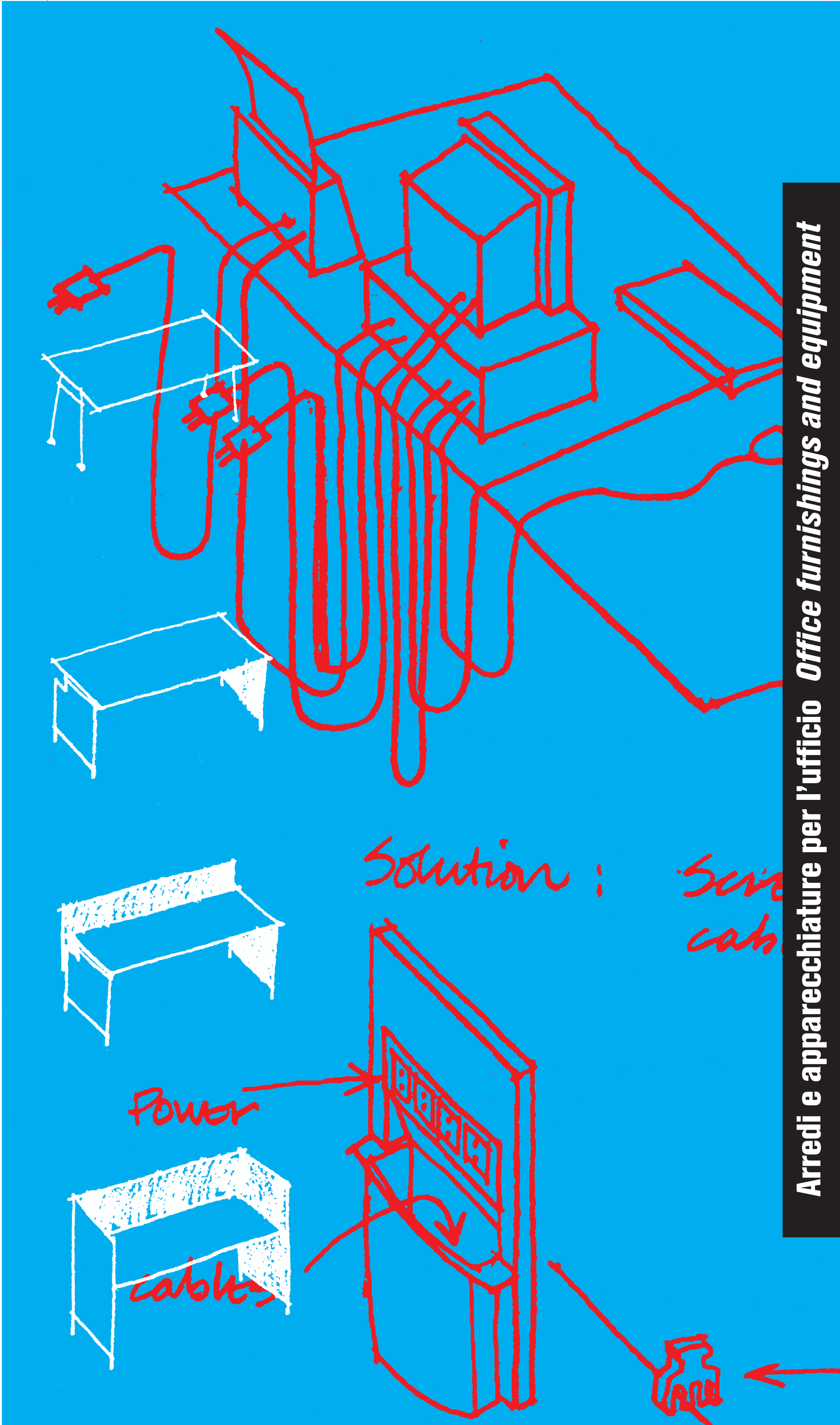
nasse and he started to work for Vanity Fair, Vogue *and* Harper's Bazaar. *This was the period when he did fashion photography, portraits of friends, painters, sculptors, poets, ballerinas, models and VIPs. He returned to New York in 1940, fleeing the German occupation. He showed his works at the Julien Levy Gallery in New York and participated in some important joint exhibitions. The artist took part in Hans Richter's movie,* Dreams That Money Can Buy, *based on a fantastic story by him. In 1946 he married Juliet Brown, an alluring model whom he had met years before in Hollywood. The wedding was held in the Beverly Hills Town Hall the same day Max Ernst married the painter Dorothea Tanning. The two friends acted as best men for each other. Max Ernst created a painting on the event:* Double Wedding in Beverly Hills. *When the war ended, Man Ray went back to Paris, the only city where he felt at home. Actually, he was much more than a photographer or painter; he considered himself an art adventurer. Many artists have been inspired by him, in particular, the American Pop school and Andy Warhol, who painted several portraits of him. In the 1970s Man Ray often came to Milan, where he a had lots of friends. Some of his memorable shows were held here in the galleries of Arturo Schwarz, Giorgio Marconi and Luciano Anselmino. Man Ray continued to paint and photograph even during the last years in Paris. He was insatiable and tireless like an old knight come from afar to fight the monsters of a chaotic and hostile world. Among the many books printed on this artist* Man Ray - Io e Juliet *is particularly engaging; it contains self-portraits of Man Ray and portraits of Juliet. These photographs humorously depict their overwhelming love, which went from passion to a destructive urge, cancelling the features of Juliet's face. In these pictures Man Ray appears as an ancient Roman, with Juliet posing as a slave in his arms, or dressed as a woman or disguised in funny wigs.* I Man Ray *is a slender, highly-refined volume with an absorbing text written by the artist, plus the most famous 'rayographs', 'solarizations' and many renowned portraits, such as those of Marquise Casati, Nancy Cunard, Tristan Tzara, André Breton, Kiki de Montparnasse, Lee Miller and Juliet.*

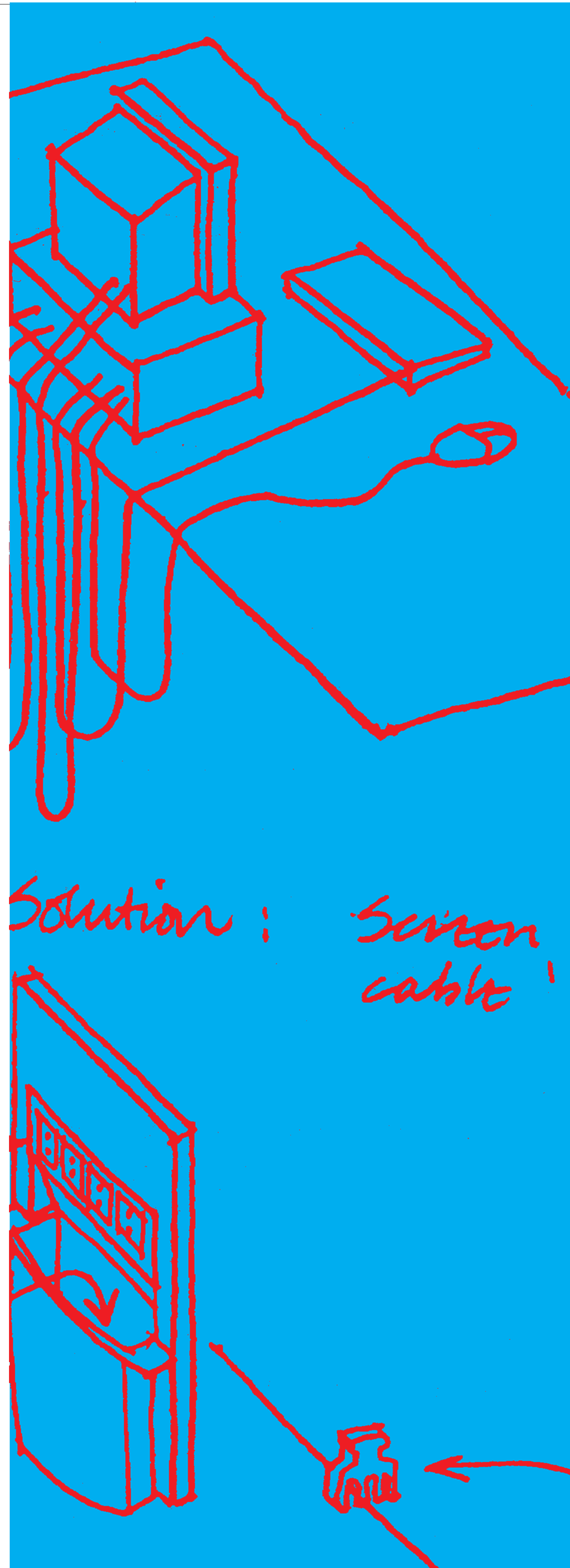
"La grafica in Italia".
Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti. Leonardo Arte, Milano, 1997 (compl. ill., pp. 207, Lit 110.000).

di Lorenzo Pellizzari L'immagine di copertina (tratta dal pieghevole pubblicitario per la macchina da calcolo elettronica Olivetti Tetractys) non è solo un omaggio a un'azienda che ha sempre fatto della comunicazione il suo punto di merito e, per essa, a un famoso art work (modernissimo benché risalga al 1956) di Giovanni Pintori, ma anche una raffigurazione simbolica delle sorti della grafica italiana: che forse ha un nucleo di partenza, certo possiede una propria dinamica, ma quasi altrettanto certamente si disperde all'esterno, muove verso direzioni insondabili, manca – nel suo fiorire e proliferare – di un comune obiettivo, favorito magari da precise scelte culturali. La necessità di una storia (anche se il titolo del libro modestamente sottace il termine) della nostra grafica era palese, ma Fioravanti e i suoi giovani collaboratori hanno fatto di meno e di meglio, hanno cioè realizzato un libro che costituisce soltanto un agile compendio per lo specialista e tuttavia non trascura le esigenze del comune lettore, definibile in questo caso come 'consumatore' finalmente consapevole della genesi e della paternità di ciò di cui ha usufruito nei decenni. Molte immagini del ricchissimo apparato iconografico (riprodotto, per giunta, con grande qualità, nonostante la disparità delle fonti e lo stato di conservazione non sempre perfetto di questo particolarissimo effimero) sono infatti familiari anche al di fuori del campo degli addetti ai lavori o si sono stratificate nella memoria.
La grafica in Italia è, dichiaratamente, una narrazione cronologica dalla quale però emergono, al momento opportuno (quello più alto), autori, studi o esperienze che occupano un più ampio arco temporale: piccolissime monografie, più che piccole voci enciclopediche che raggiungono un'encomiabile completezza e consentono di scandire il percorso, di disegnarne una sorta di altimetria, nonché di evidenziare in tal modo i risultati più memorabili. E forse non è un caso che ciò accada proprio oggi. Oggi, infatti – è l'amara considerazione degli autori – quando le esigenze di informazione sono sempre più bisognose di una veicolazione complessa e articolata, pochissimi sono gli stampati, i manifesti e ogni sorta di artefatto grafico (bellissimo termine, da riconquistare) compresi quelli elettronici, che vengono progettati da professionisti della comunicazione. D'obbligo, allora, privilegiare quei grafici che hanno dimostrato maggior conoscenza e consapevolezza delle tecnologie via via succedutesi, che hanno saputo utilizzarle creativamente in modo innovativo (anche rispetto all'innovazione primigenia che le tecniche stesse avevano apportato), e doppiamente d'obbligo assumere come punto di partenza il cartellonismo di fine Ottocento, esemplare dimostrazione dell'incontro fra arte e riproducibilità, proprio in senso benjaminiano.
Il percorso muove quindi dalla grafica liberty, incontra futurismo e modernismo, dà ampio spazio ai maestri del secondo dopoguerra, insiste sui temi del progetto e del coordinamento, ripercorre l'avvento della fotocomposizione e del computer e conclude la parabola segnalando una sorta di ritorno all'illustrazione nella cultura grafica degli anni '80 e '90. Ma questi termini resterebbero parole vuote, se non ci si soffermasse sulle singole personalità, sull'incessante ansia di sperimentazione, sui fortunati incontri con committenti illuminati e soprattutto sulla ricorrente negazione di ogni rigidità, di ogni assuefazione, di ogni fossilizzazione: negazione che contraddistingue fortunatamente ogni stagione qui considerata e che è alla base stessa del lavoro grafico o dell'arte grafica (due termini che dipendono l'uno dall'altro, come ben si confà a questa forma di comunicazione).
Meglio dunque soffermarsi, anche secondo gusti personali, su singole personalità. Valutare, per esempio, il forte impatto di certa pubblicità commerciale d'anteguerra: un precursore della comunicazione visuale quale Fortunato Depero (Bitter Campari, Cicli Bianchi); Saverio Pozzati in arte Sepo (cacao Van Houten, sigarette Regie Française); Mario Sironi (Fiat 500); Marcello Nizzoli (lubrificanti Fiat); Gino Boccasile (apparecchi radiofonici Irradio). Cogliere i fermenti presenti nella grafica delle prime Triennali o nella *Casabella* di Edoardo Persico, stabilendo magari la continuità con le opere del dopoguerra di Bruno Munari, Luigi Veronesi, Max Huber, Albe Steiner. Individuare gli apporti di Franco Grignani, Roberto Sambonet, Armando Testa o tener conto della grafica editoriale di Anita Klinz e Mimmo Castellano, di Bob Noorda e Salvatore Gregorietti, come delle copertine di Italo Lupi e Gianni Sassi. (Ma i nomi di cui nel libro si forniscono succinte bio-bibliografie sono ben 167 e molte altre personalità e professionalità sarebbero citabili). Ripercorrendo la storia, sfogliando il libro, meditando sulle immagini, appare sempre più evidente il problema del committente: si rarefà l'industria, latitano le istituzioni (anche se certi enti pubblici operano controtendenza), declina paurosamente l'editoria, si affacciano nuovi campi di intervento e sperimentazione come le copertine di dischi e CD o le promozioni dei locali notturni. Schiacciata dalla debordante immagine televisiva, dall'ovvia pubblicità soltanto fotografica, dalla volgare cartellonistica stradale, la grafica attuale rischia di diventare invisibile, oggetto di distratta ammirazione per pochi (addirittura, nei casi limite, i soli grandi azionisti partecipanti a un'assemblea di bilancio), o di perdere, se non l'audacia e la provocazione di sempre, almeno il contatto con il messaggio. Proprio ciò che questo libro, invece, esprime.

Gianni Sassi, manifesto per il convegno "Il senso della letteratura". Palermo, 1984.
Gianni Sassi, poster for the convention "The Meaning of Literature". Palermo, 1984.

The cover illustration (from the advertising folder for Olivetti's electronic calculator, Tetractys) is more than a tribute to a corporation that has always relied on communication as one of its strengths; it also harks back to a famous art work by Giovanni Pintori, which is still very modern, although it dates from 1956. Moreover, it is a symbolic representation of the destiny of Italian graphic design: perhaps it has a starting core, it surely does move forward, yet it almost just as certainly scatters itself outside, heading in unfathomable directions. Its blossoming and proliferation lacks a common goal, favoured perhaps by precise cultural choices.
The necessity for a history of our country's graphic design (even though the book's title modestly omits the term) was patent. But Fioravanti and his young collaborators did both less and more; that is, their publication represents only a clear review for the specialist, yet it does not neglect the exigencies of the ordinary readers (in this case, they can be called 'consumers') who finally become cognizant of the genesis and creators of what they have been utilizing for decades. The images abound and are reproduced marvelously, despite the disparity of the sources and the imperfect state (at times) of these short-lived artifacts. In fact, many of them are familiar outside the trade and are impressed in our memory.
The authors profess that La grafica in Italia *is a chronological account; yet from it there emerge (when they are deserving) creators, studies and experiences that span a longer period. These are tiny monographs, rather than small encyclopedia entries, whose completeness is praiseworthy. They make it possible to mark the highlights along the way, bringing out the most memorable results. And perhaps it is no accident that this happened now. In fact, the writers bitterly observe that today "when the demands for information increasingly need complex productions, only a tiny number of printed works, posters and other kinds of graphic artifacts (a lovely word, it should be used again) including the electronic ones, are created by communications professionals". So one is obliged to favor those graphic designers who showed greater knowledge and awareness of the technologies that have followed one another, who were able to employ them creatively in an innovative way (even in relation to the pioneering novelty that the techniques themselves brought). And it was a double obligation to take late nineteenth-century posters as the point of departure – an exemplary demonstration of the melding of art and reproducibility à la Benjamin.*
Hence, the trail starts at Art Nouveau graphic design, encounters Futurism and Modernism and devotes a lot of space to the postwar masters. Also, it dwells on the subjects of design and coordination, it traces the advent of photocomposition and computers. It concludes by noting a kind of comeback made by illustration in graphic design culture of the 1980s and 1990s. But these words would be hollow if the book did not cover the individuals, the incessant anxiety to experiment and the fortunate meetings with enlightened clients. Above all, it goes into the recurrent negation of all rigidity, accustoming and fossilization. Luckily, this negation distinguished every stage considered here and is the cornerstone of graphic design or art (these two terms are interdependent, as suits this form of communication).
So it is better to dwell on personalities, even guided by personal tastes. For example, one can appraise the powerful impact of some prewar advertising: it boasted forerunners of visual communications like Fortunato Depero (Bitter Campari and Bianchi bicycles); Saverio Pozzati, known as Sepo (Van Houten cocoa and Régie Française cigarettes); Mario Sironi (Fiat 500); Marcello Nizzoli (Fiat lubricants); and Gino Boccasile (Irradio radios). It is possible to grasp the ferment present in the graphic designs of the early Triennale shows and Edoardo Persico's Casabella, *establishing the continuity with the postwar works of Bruno Munari, Luigi Veronesi, Max Huber and Albe Steiner. Moreover, you can pinpoint the contributions of Franco Grignani, Roberto Sambonet and Armando Testa and take into account the publishing graphics of Anita Klinz and Mimmo Castellano, Bob Noorda and Salvatore Gregorietti. Italo Lupi's and Gianni Sassi's cover designs are also brought into focus. (But the book provides 167 concise biographies and bibliographies, while many other people and professional creations deserve mention). Looking back over history, leafing through the volume and meditating on the images, the problem of finding clients appears more and more evident. Manufacturers thin out, the institutions do not count (although some public bodies go against the tide) and publishing takes a deep dive. New fields come out, like record and CD jackets or nightclub advertising. Crushed by the overpowering television image, by the obvious merely photographic ads and by vulgar billboards, today's graphic design is in danger of becoming invisible, distractedly admired by a few (at the worst, only by the major shareholders attending an annual meeting). It also risks losing contact with the message, if not the audacity and provocation it always has had. This is exactly what this book expresses.*





Arredi e apparecchiature per l'ufficio

E-mail, e-commerce, e-business… Che stia nascendo un nuovo modello d'impresa, che utilizza le reti come mezzo per svolgere in modo diverso i propri affari, è oramai convinzione di molti, tanto che le aziende di information technology sono già pronte per fornire apparecchiature e servizi progettati esclusivamente in funzione di Internet.
In Italia, la prima grande sperimentazione di commercio elettronico – denominata "Magellano e-shop" – parte in ottobre e si conclude a dicembre 1998 per iniziativa di Smau, l'esposizione internazionale dell'information & communications technology che si tiene ogni anno a Milano (22 - 26 ottobre 1998, Quartiere Fiera Milano). Nel progetto sperimentale, il negozio elettronico non funge da semplice vetrina di prodotti, ma diventa anche centro di informazione sulle modalità di acquisto in rete. Gli utenti familiarizzano con le nuove tecniche di vendita e vengono invogliati a praticarle. Grazie alle avanzate soluzioni tecnologiche disponibili e ai collaudati sistemi di pagamento sicuro, anche il commercio elettronico, come tante altre attività via Internet, può diventare una realtà diffusa.
Alla luce di questi cambiamenti tanto veloci quanto difficilmente prevedibili nei loro sviluppi futuri, sorge spontanea una domanda: ha ancora senso parlare di mobili per ufficio? O meglio di edifici e ambienti dedicati a questa attività? Mentre il mercato dell'information & communications technology è in costante crescita (in Italia +11,2% nel 1997), l'industria dei mobili per ufficio ha attraversato un lungo periodo di difficoltà. Attualmente, le aziende nel descrivere le caratteristiche dei prodotti puntano sempre più sul loro costo contenuto, sullo spazio economizzabile in fase di layout, meno sulla qualità del design. Con poche eccezioni, anche questo settore del mercato tende al basso. D'altra parte, se è vero, come i dati dimostrano, che il rapporto con il computer e non quello di interscambio con le persone è destinato ad avere il sopravvento, il posto di lavoro può ridursi al semplice spazio occupato da un pc e dai suoi accessori, magari senza uscire dalle pareti domestiche. Ecco allora perché le scrivanie sono approdi temporanei senza un occupante fisso, le sedie devono poter accogliere occupanti di tutte le corporature, i mobili contenitori sono moduli di servizio su ruote da trascinare là dove servono… A quando l'e-office? M.C.T.

Office furnishings and equipment

E-mail, e-commerce, e-business... The fact that a new corporate model is being born, which makes use of networks as a means for doing business in a different and more competitive way, is being taken for granted by many people. Companies, whose raison d'être is information technology, stand ready to supply equipment and services, designed exclusively on the basis of their relationship to the Internet. In Italy, the first large-scale experiment in the area of electronic commerce – called "Magellano e-shop" – will be kicked off in October and wind up in December 1998 through an initiative by Smau, the international information and communications technology exposition, which is held every year in Milan (22-26 October 1998, Milan Fair District). In the experimental project, the electronic store does not function as a simple showcase for products, but becomes a center of information concerning on-line buying phases. Users familiarize themselves with new selling techniques and are tempted to try them. Thanks to advanced technological solutions and tested sure- payment systems, even electronic commerce, like many other Internet activities, may become a widespread reality.
In the light of these changes, which are as lightning-fast as they are hard to predict, with respect to their future development, a question inevitably comes to mind. Does it still make sense to talk about furniture for the office? Or, better, buildings and surroundings that are dedicated to this activity? While the information and technology communications market never stops growing (+11.2 percent in Italy in 1997), the office furniture industry has been at a standstill for years. At present, companies are leaning ever more heavily on their low-cost and space-saving features in the layout phase and less and less on the quality of their designs. With few exceptions, this sector of the market is showing a sharp downturn. On the other hand, if it's true, as shown by current data, that the user's relationship with his computer is fated to gain the upper hand over one-on-one exchanges with other people, the workstation may be reduced to a simple space occupied by a pc and its accessories, the user not even having to leave home. That's why desks have turned into temporary landing strips for occupants who alight only to take off again, chairs have to be able to accommodate sitters of all sizes and shapes, and case pieces are service modules on wheels, promptly movable wherever needed... Which means the e-office is almost upon us?



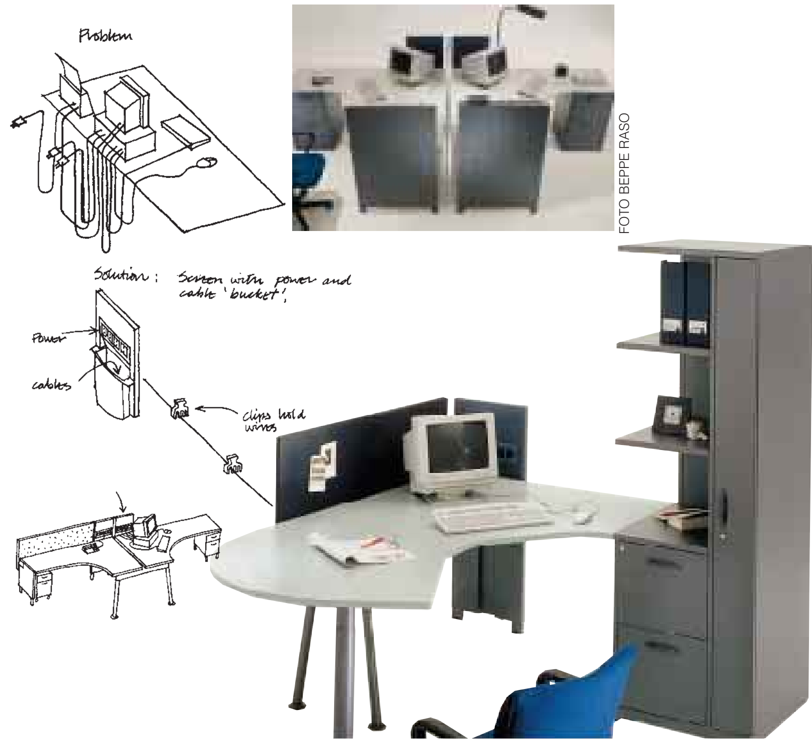


FOTO BEPPE RASO

Conrack
Il sistema di librerie e contenitori modulari «Conrack», dopo il suo debutto in occasione di Orgatec '96, è stato ampliato e arricchito di elementi che ne sviluppano ulteriormente i contenuti innovativi e multifunzionali, già enunciati nel nome stesso del programma: «Conrack» deriva da 'conference' e 'rack'. Il sistema consente infatti di creare mobili per tutte le applicazioni connesse alla comunicazione: dai banconi per le aree di ricevimento alle torri per monitor, dalle pareti per proiezioni multimediali ai mobili attrezzati per il computer, dai contenitori per tabulati alle librerie. Gli elementi «Conrack» si combinano a tutti gli altri prodotti Wilkhahn, permettendo un numero pressoché infinito di soluzioni, versatili sia in termini di funzionalità sia di layout e modificabili al variare delle esigenze. Ogni unità «Conrack» si costruisce connettendo in verticale dei profili estrusi di alluminio (cromato o anodizzato) sui quali vengono montati i ripiani in fusione di alluminio verniciato nero. Pannelli laterali e schienali sono in lamiera di acciaio color argento; le ante sono costituite da lastre composite di alluminio, impiallacciate o verniciate color argento.

Conrack
The «Conrack» system of modular bookcases and case pieces, after its debut at Orgatec '96, was expanded and enriched with elements that have developed its innovative and multi-functional content even further, as announced in the name of the program, «Conrack», which comes from 'conference' and 'rack'. The system makes it possible, in fact, to create furniture pieces for all the applications that have anything to do with communication, from reception desks to monitor towers, from media walls to PC cabinets, and from racks for brochures and leaflets to bookshelves. «Conrack» elements combine with all other Wilkhahn products, thus giving the user a virtually infinite number of solutions to choose from, being versatile in terms of both function and layout and modifiable in tune with variations in needs. Each «Conrack» unit is constructed by vertically connecting extruded aluminum profiles, on which are mounted shelves in aluminum casting painted black. Side panels and backs are in silver-coloured sheet steel. Doors consist of composite aluminum sheets, veneered or given a coating of silver.

Wiege, Fritz Frenkel, Justus Kolberg
Progettisti *Designers*
WILKHAHN - WILKENING + HAHNE GMBH+CO
Postfach 2035, D-31644 Bad Münder (Germania)
+49-5042 - 99.90 **F** +49-5042 - 99.92.26

Compas®
L'ufficio di domani (ma già quello attuale) sarà popolato di gruppi di lavoro che operano con professionalità in ambienti non gerarchici e ad alta interattività, arredati con mobili che consentano un uso flessibile dello spazio ed essi stessi versatili nell'utilizzo. Fare economia di spazio e aumentare la produttività saranno gli obiettivi prioritari di ogni futuro layout.
Da questi presupposti nasce «Compas®», la bussola, un sistema di arredo che dà la possibilità di creare, con i suoi piani di lavoro ricurvi, postazioni di tipo tradizionale organizzate secondo vari livelli di privacy e funzionalità (una sola gamba sorregge due piani). Particolare attenzione è stata riservata all'organizzazione dei cavi: ogni scrivania è attrezzata con uno schermo elettrico (che protegge il retro del computer e funge anche da contenitore per i cavi in eccesso), sul quale le prese hardware si trovano a livello del piano di lavoro (quindi molto comode anche per chi usa il computer portatile). Per gli altri cavi (elettricità, telefono, linee informatiche) sono state progettate delle semplici pinzette che li fissano e li guidano in ogni direzione.

Compas®
The office of tomorrow (as well as the one of today) will be populated with work groups that operate with professional skill in non-hierarchic, highly interactive environments, equipped with furniture pieces that allow a flexible use of space and are themselves versatile in a practical sense. Saving space and increasing productivity will be the objectives that get top priority for all future layouts.
These were the basic assumptions that gave birth to «Compas®», the compass, an interior decorating system that gives the user a chance to create, with his own curving work tops, stations of the traditional type, organized in accordance with various levels of privacy and functionalism (two tops are held up by only one leg). Particular attention was paid to the organization of cables. Each desk is equipped with an electric screen (which protects the back of the computer and also acts as a case good for wiring overflows), hardware sockets being found at the level of the work top. As for other cables, a simple pair of pincers has been designed that anchor and guide them in all directions.

Crinion Associates, Centro Progetti Tecno
Progettisti *Designers*
TECNO
Via Bigli 22, 20121 Milano
02.76.02.03.41 **F** 02.78.44.84



Magic P/3 - Magic P/6
Panca a tre («Magic P/3») o a sei sedili («Magic P/6») con struttura in acciaio verniciato, scocca stampata in poliuretano integrale morbido. Questa versione su barra è uno sviluppo della poltroncina impilabile «Magic».

Magic P/3 - Magic P/6
Bench with three seats («Magic P/3») or six seats («Magic P/6») with structure in painted steel and shell moulded in soft solid polyurethane. This bar version is an outgrowth of the «Magic» stackable low-backed armchair.

Ross Lovegrove Progettista *Designer*
FASEM INTERNATIONAL
Via Francesca Nord 44/46/48, 56010 Vicopisano (Pisa)
050.79.95.76 **F** 050.79.88.98
E-mail: fasem@galactica.it
http: //www.online.it/fasem

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*



Cin Cin
Semplici e versatili, i tavolini «Cin Cin» possono essere validamente impiegati in ufficio (nelle zone di attesa e sosta), nei bar o negli ambienti domestici. Il piano in zebrano/ebano impiallacciato o in laminato pieno è sorretto da un sottile stelo in metallo cromato, inserito in un basamento dello stesso materiale.

Cin Cin
Simple and versatile, «Cin Cin» end tables can be used in the office (in waiting and stop areas), bars or domestic surroundings. The top in veneered zebrano/ebony or solid laminate is held up by a slender stem in chromium-plated metal, inserted into a base made of the same material.

Biagio Cisotti & Sandra Laube Progettisti *Designers*
Plank
Via Nazionale 35, 39040 Ora (Bolzano)
0471.80.35.00 **F** 0471.80.35.99

The New-Work Panels
Realizzati in materiali ignifughi e riciclabili, i pannelli «The New-Work Panels» sono elementi costruttivi e decorativi, componibili fra loro modularmente, con i quali si possono ottenere delle 'architetture' interne per suddividere gli spazi di lavoro, espositivi o domestici. Effimere o permanenti, le partizioni costruite con questi pannelli si montano e smontano con estrema facilità, secondo angoli da 60°, 90°, 120° e 180°, con pareti diritte o curve. Sono disponibili diversi tipi di pannello, in varie misure e finiture, ciascuno costruito a partire da un telaio tubolare. Qui sono illustrati «Broadway», nella versione curva, in lamiera di acciaio con fori da 50 mm, e «Tribeca», in maglia metallica ottenuta da lamiera stirata e microforata (qui serve da supporto a un quadro di Umberto Bignardi). Tutti i pannelli (piani e curvi) sono accoppiabili tra loro, sia in larghezza sia in altezza, mediante un giunto a espansione (Z 01/01).



The New-Work Panels
Made of fireproof and recyclable materials, «The New-Work Panels» are elements that are both constructive and decorative and modularly sectional. You can achieve interior 'architectures' for dividing up work, exhibit or domestic spaces. Whether fleeting or permanent, partitions built with these panels are assembled and dismantled with the greatest of ease, at angles of 60°, 90°, 120° and 180°, with straight or curving walls. Various types of panel are available, in various sizes and finishes, each made from a tubular frame as a starting point. Illustrated here are «Broadway», in the curved version, in steel plate with 50-mm holes, and «Tribeca», in a metal mesh gotten from stretched and micro-perforated steel plate (here used to support a painting by Umberto Bignardi). All the panels (both flat and curved) are paired, in width and height, by means of an expansion joint (Z 01/01). The spectrum of possible configurations is seemingly endless, like that of accessories.

De Pas, D'Urbino, Lomazzi - D'Urbino, Lomazzi - Carlo Poggio Progettisti *Designers*
Zerodisegno - Marchio di Quattrocchio
Via Isonzo 51, 15100 Alessandria
0131.44.53.61 **F** 0131.68.745
E-mail: info@zerodisegno.it
http: //www.zerodisegno.it



Vertigo
Insieme a sedie, poltroncine, sgabelli, tavoli e tavolini, il programma «Vertigo» propone anche un attaccapanni e un espositore verticale (per riviste e dépliant). «Vertigo» Portabiti adotta una struttura smontabile in tubo di acciaio (verniciato alluminio); «Vertigo» Display ha la base in tubo di acciaio (verniciato alluminio o nero opaco), la colonna in lamiera di alluminio (verniciata alluminio) e i ripiani in lamiera di alluminio (anodizzato nero opaco).

Vertigo
Together with chairs, low-backed armchairs, stools, tables and end tables, the «Vertigo» program is offering clothes-stands and a vertical displayer (for magazines and folders). «Vertigo» clothes stand features a demountable structure in steel tubing (painted the colour of aluminum); «Vertigo» display has a base in steel tubing (painted aluminum colour or matte black), a column in sheet aluminum (painted aluminum) and shelves in aluminum plate (anodized matte black).

dai Zürich Progettista *Designer*
Altek
Via Pasubio 140, 36010 Zanè (Vicenza)
0445.31.41.16 **F** 0445.31.41.52
E-mail: info@altek.it **http:** //www.altek.it

Mèta 45
Un nome che significa traguardo, ma anche trasformazione, impulso a proseguire oltre quello che si è già raggiunto: il sistema di arredi «Mèta 45» realizza un nuovo modo di porsi rispetto allo spazio lavorativo, alla sua architettura generale e alle tecnologie in continua evoluzione che di esso sono parte integrante. Sia home office o ufficio direzionale, «Mèta 45» dispone degli elementi necessari a costruire un arredo con i giusti requisiti e l'indispensabile versatilità di utilizzo. I tavoli di lavoro hanno i piani costituiti da pannelli di MDF Light (spessore 28 mm), nobilitati con carte decorative impregnate con resine melamminiche e bordi 'tagliati' a 45°, con spigoli arrotondati; la loro struttura portante, ad altezza fissa 720 mm, è costituita da una coppia di monorotaie in acciaio e da gambe in tubolare di metallo, predisposte per l'adozione di una canalina in plastica per la salita dei cavi. Le cassettiere possono contribuire a sorreggere i tavoli o essere autonome e montate su ruote. Tra gli accessori dei tavoli si ricordano le barre con profilature longitudinali per vaschette e schermi, i supporti per monitor e telefono, i cestelli portacavi, le canaline passacavi…





Mario Broggi e Michael Burckhardt
Progettisti *Designers*
Fantoni
Zona Industriale Rivoli, 33010 Osoppo (Udine)
0432.97.61 **F** 0432.98.62.46 **Tlx** 450053
http: //www.fantoni.it

Mèta 45
A name that means goal in Italian, but also transformation and a drive to push ever farther beyond what one has achieved. The «Mèta 45» furnishing system has created a new way of winning respect for the work space, its general architecture and the technologies in continuous evolution that form an integral part of it. Whether home office or managerial office, «Mèta 45» has the elements necessary for building an interior decor with the right requisites and indispensable versatility of use. Work tables have tops consisting of panels made of MDF Light (28 mm in thickness), faced with decorative paper saturated with melamine resins and edges cut at a 45° angle, with rounded corners; their bearing structure, at a height set at 720 mm, comprises a pair of monorails in steel and legs in metal tubular, designed for the adoption of a raceway in plastic to enable wiring to rise. Drawer pedestals can contribute to supporting tables or be free-standing and mounted on wheels. Important among table accessories are bars with longitudinal profiling for trays and screens, supports for monitors and telephones, cable baskets, wiring transit raceways...

FL 205
Grigio grafite, blu cobalto, verde petrolio: i colori degli arredi «FL 205» rispecchiano il loro progettista quanto le forme e le scelte materiche. Il segno di Lombardo si coglie soprattutto nel tavolo/scrivania, con i suoi fianchi in lamiera di acciaio a forte spessore, le mensole in alluminio spazzolato e lucidato, collegate da tubi sui quali spiccano gli accessori di sostegno in fusione di alluminio lucidato, i piani in cristallo a forte spessore o con doppia impiallacciatura di noce nazionale. Fianchi in lamiera e tubi di collegamento si ritrovano anche nella struttura dei contenitori.

FL 205
Graphite grey, cobalt blue, petroleum green. The colours of «FL 205» furnishings mirror their designer as much as their shapes and choices of materials do. The Lombardo sign has been caught mainly in the table/desk, with its sides in very thick steel plate, brackets in brushed and polished aluminum, connected by tubing, where support accessories in polished aluminum casting catch the eye, and tops in very thick plate glass or with a double Italian walnut veneer. Sides in sheet steel and connection pipes are found in the structure of case pieces.

Fabio Lombardo Progettista *Designer*
IB Office Italia
Via Malcontenta 18/a, 30175 Marghera (Venezia)
041.54.70.477 **F** 041.54.70.483



Miss B
Programma di sedie e poltroncine (in versione fissa, girevole, su barra) con struttura in tubolare d'acciaio, «Miss B» prosegue l'intreccio di esperienza e ricerca che ha sempre contraddistinto il modo di operare della società Pierantonio Bonacina. Per realizzare il sedile e lo schienale viene infatti utilizzato, oltre al midollino e al cuoio, il Krilon®, un speciale profilato percorso da fili di rinforzo in nylon, che assicura resistenza, elasticità costante, stabilità morfologica e seduta molto confortevole. Il materiale è disponibile in sei colori trasparenti e nel tipo fluorescente.

Miss B
Program of chairs and low-backed armchairs (in stationary, swivel and bar versions) with structure in steel tubular, «Miss B» pursues the intermingling of experience and research that has always distinguished the Pierantonio Bonacina company's way of working. To make the seat and back, in fact, what is used, in addition to rattan core and leather, is a special product called Krilon® with reinforcing nylon threads running through it, which ensures resistance, constant elasticity, morphological stability and luxurious comfort while seated. The material is available in six transparent shades and a fluorescent model.

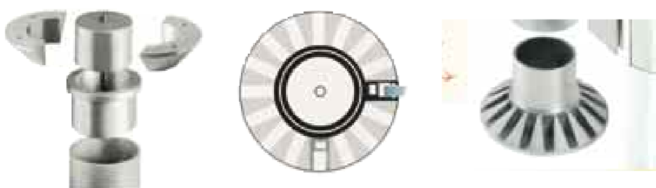




Tito Agnoli Progettista *Designer*
Pierantonio Bonacina
Via S. Andrea 20/a, 22040 Lurago d'Erba (Como)
031.69.92.25 **F** 031.69.61.51

Valevoluzione - Pareti
Marchio della società Val, specializzata nella curvatura e tempera del vetro, «Valevoluzione» identifica un sistema di moduli standard per la realizzazione di pareti divisorie e pensiline in vetro curvato temperato di sicurezza e profili di alluminio, che si presentano come strutture autoportanti esili e leggere, non gravate da inutili centinature. Rielaborazione in chiave moderna della colonna classica, «Valevoluzione» si compone di basi, montanti e capitelli, nei quali vengono inseriti i vetri modulari (trasparenti o sabbiati). Base e capitello sono in fusione di alluminio. Vetri ed elementi di sostegno hanno dimensioni e colorazioni standard; a richiesta, vengono forniti anche in misure e colori speciali.

Valevoluzione - Walls
Trademark of the Val company, which specializes in curving and toughening glass, «Valevoluzione» identifies a system of standard modules for the creation of partitions and cantilevers in toughened curved safety glass and aluminum profiles, which are presented as slender and light free-standing structures, unburdened by useless cambering. A re-processing of the classic column in a modern vein, «Valevoluzione» is made up of bases, uprights and capitals, into which modular glass panels (transparent or sandblasted) are inserted. Base and capital are in aluminum casting. Glass panels and support elements come in standard dimensions and colours. Also supplied by request in special sizes and colours.



Val
Via Nuova 21/23, Segromigno in Monte, 55100 Lucca
0583.92.82.02 **F** 0583.92.85.97

Progetto 1
Il denominatore comune della collezione «Progetto 1» è rappresentato da elementi ponte in acciaio trafilato, con i quali si possono realizzare i più diversi arredi (tavoli, contenitori, console, rack, panche, carrelli...), tutti improntati a una rigorosa matrice razionalista. Gli elementi ponte vengono assemblati ai telai supporto tramite viti M8; le strutture sono verniciate con polveri termoindurenti con finitura opaca, oppure elettrozincate previa spazzolatura (finitura indicata per i tavoli e le panche da esterno). Qui sono illustrate alcune interessanti applicazioni per l'ufficio: una postazione per computer con monitor sottopiano, composta da portatastiera estraibile con sottostruttura portahardware e retrostruttura portamonitor; una lavagna luminosa estraibile, anch'essa agganciata alla struttura ponte di un tavolo con piano in cristallo; infine, una postazione per computer inserita in tavolo console.





Progetto 1
The common denominator of the «Progetto 1» (project 1) collection are bridge elements in extruded steel, with which you can create the most widely varied furnishings (tables, case pieces, consoles, racks, benches, trolleys...), all earmarked by a rigorous rationalistic matrix. The bridge elements are assembled on support frames with M8 screws. Structures are coated with heat-hardening sprays with a dull finish, or galvanized after brushing (finish recommended for outdoor tables and benches). Illustrated here are several intriguing applications for the office – a computer station with a below-top monitor, made up of a pull-out keyboard holder with a hardware substructure and monitor-bearing rear structure; a pull-out luminous blackboard, also hooked up to the bridge structure of a table with a plate glass top; lastly, a computer station inserted into console table.

Monica Armani Progettista *Designer*
Armani
Via Torre Verde 25, 38100 Trento
0461.91.10.32 **F** 0461.91.75.96
E-mail: armani@armanidesign.it
http: //www.armanidesign.it

Sistema USM Haller - USM Kitos
Creato nel 1963 da Fritz Haller e perfezionato dall'industriale Paul Schärer, il sistema di arredi «USM Haller» si è evoluto mettendo a frutto la flessibilità implicita nella sua concezione strutturale, dimostrandosi capace di accogliere sempre nuovi elementi e di prestarsi ai più svariati utilizzi. I tavoli «USM Kitos», in particolare, sono postazioni di lavoro con tutti i requisiti richiesti dalle moderne tecnologie. I piani sono regolabili in altezza o inclinabili e realizzati negli stessi materiali del sistema Haller, ora disponibile anche in blu acciaio, decimo colore a catalogo.

USM Haller system - USM Kitos
Created in 1963 by Fritz Haller and improved upon by industrialist Paul Schärer, the «USM Haller» furnishing system has evolved by putting to good use the flexibility implicit in its structural conception, thus proving to be capable of welcoming aboard new elements and lending itself to the most widely varying uses. «USM Kitos» tables, in particular, are workstations with all the requisites called for by modern technologies. Tops are height-adjustable, tiltable and made of the same materials as the Haller system, now available in steel blue, the tenth in the catalogue.





Fritz Haller Progettista *Designer*
USM U. Schärer Söhne AG
CH-3110 Münsingen (Svizzera)
+41-31 - 72.07.272 **F** +41-31 - 72.07.340
Distribuito in Italia da: Joint
Piazza Borromeo 12, 20123 Milano
02.72.00.01.33 **F** 02.72.00.07.56

Athos
Disponibili nelle consuete varianti tipologiche (direzionale, operativa con o senza braccioli, su slitta), le sedie della serie «Athos» sono dotate di un meccanismo che regola in modo sincrono la posizione del sedile e dello schienale (opzione assente nella sedia su slitta). Il modello presidenziale, qui illustrato, offre una seduta particolarmente confortevole grazie alle dimensioni, al rivestimento in pelle e ai braccioli snodabili che seguono l'inclinazione dei movimenti del corpo. I braccioli sono snodabili anche nei modelli direzionale e operativo.

Athos
Available in the usual typological variants (managerial, task, with or without arms, or on a sled), chairs from the «Athos» series come equipped with a mechanism that governs the positions of the seat and back in a synchronous fashion (option is absent from the sled chair). The presidential model, shown here, offers the sitter outstanding comfort, thanks to its dimensions, leather upholstery and jointed arms that follow every alteration in bodily movements. Arms are jointed in managerial and task models as well.



Grendene®
Via Roma 88/91/92, 36050 Bressanvido (Vicenza)
0444.66.04.03 **F** 0444.66.05.14



Fiorenzo Dorigo Progettista *Designer*
Throna
Via Monte Adamello, 31059 Zero Branco (Treviso)
0422.48.57.27 **F** 0422.48.57.35
E-mail: throna@throna.com **http:** //www.throna.com

Summa
Progettate in accordo con le leggi europee e rispettando i dettami della medicina del lavoro, le sedute per ufficio della linea «Summa» sono disponibili nei tipi presidenziale, direzionale, semi direzionale e per visitatore (su slitta). Ciascun modello viene proposto in più varianti, legate alle opzioni riguardanti i braccioli, i basamenti e i meccanismi di oscillazione, il più sofisticato dei quali è Syncron Multiblock (con possibilità di blocco in diverse posizioni), in dotazione ai modelli di punta. Imbottiture in schiume poliuretaniche ignifughe Classe 1.

Summa
Designed in accordance with European laws and with the deepest respect for the dictates of labour medicine, seating solutions from the «Summa» line are available in presidential, managerial, semi-managerial and visitor types (on a sled). Each model is offered in several variants, linked to the options regarding arms, bases and oscillation mechanisms, the most sophisticated of which is Syncron Multiblock (can be locked into various positions), supplied with best-selling models. Upholstery in Class 1 fireproof polyurethane foam.



Ricerca e Sviluppo Alea Progettista *Designer*
Alea office furniture - C.M.C.
Via Col de Rust 19, 33070 Caneva - Fraz. Sarone (PN)
0434.77.73.33 **F** 0434.77.73.03
http: //www.aleaoffice.com

Galileo
Destinato agli uffici direzionali, «Galileo» si caratterizza per l'essenzialità delle forme e per l'ampia gamma di finiture e configurazioni disponibili. Ne fanno parte scrivanie rettangolari e semicircolari, con piani da personalizzare con laccati, cristallo o pelle; tavolini di servizio e tavoli riunione in varie misure; contenitori in tre altezze e due lunghezze, con ante e fronti trattati a lacca effetto velluto; infine, ripiani in legno e pannelli per librerie a muro. Finiture: essenze di noce e bubinga, dodici colori goffrati e dieci colori effetto velluto.

Galileo
Aimed at managerial offices, «Galileo» is characterized for the essentialness of its shapes and the wide range of finishes and configurations available. Integral parts of the line are rectangular and semi-circular desks, with tops that can be customized with lacquers, plate glass or leather; utility end tables and conference tables in various sizes; case pieces in three heights and two lengths, with leaves and fronts treated with a lacquer with a velvety look; lastly, shelves in wood and panels for wall bookcases. Finishes: walnut and bubinga, twelve embossed colours and ten velvet-effect shades.

Forma Kristall
Gli arredi direzionali della linea «Forma Kristall» si caratterizzano per i piani in cristallo sabbiato e protetto (spessore 19 mm) adottati per scrivanie, piani di servizio e tavoli. La loro trasparenza mette in giusto risalto l'elegante e funzionale struttura in alluminio che li sorregge: la colonna-gamba accoglie infatti i vari cavi di alimentazione degli strumenti di lavoro che la moderna tecnologia mette a disposizione e che non possono mancare sulla scrivania di un dirigente. Cassettiere e mobili di varie fogge, misure e finiture provvedono a completare l'arredo. Le sedie «Vega» (disegnate da Giancarlo Piretti) contribuiscono non poco al comfort d'uso dell'ufficio di prestigio qui suggerito.





Forma Kristall
Managerial furnishings from the «Forma Kristall» line are characterized for their sandblasted and protected plate glass tops (thickness: 19 mm) used for desks, utility tops and tables. Their transparency puts a powerful spotlight on the elegant and functional structure in aluminum that supports them. The column-leg houses, in fact, the various wires that supply the work tools modern technology has put at their disposal and can never be missing from the desk of a man in charge. Drawer pedestals and furniture pieces of various shapes, sizes and finishes round out the interior decorating scheme. «Vega» chairs (designed by Giancarlo Piretti) contribute not a little to the comfort of using the prestige office suggested here.

G. Perin & G. Topan Arch. Ass. Progettisti *Designers*
Frezza®
Via Ferret 11/9, 31020 Vidor (Treviso)
0423.98.76.01 **F** 0423.98.78.00
E-mail: frezza@gpnet.it **http:**//www.frezza.com





Managerial
L'ultima creazione di Giancarlo Piretti per l'ambiente ufficio è una linea di sedute ergonomiche, nelle versioni «Executive», «Managerial» (qui illustrata) e «Task», conformi alle normative vigenti. Tutti i modelli sono caratterizzati da un nuovo meccanismo "tilt syncro", molto competitivo sia in termini di prestazioni sia di prezzo, realizzato con la consulenza tecnica di Andrea Ortolani e Luigi Malenotti. Le sedute, dotate di braccioli di nuova concezione per operatori di personal computer, saranno disponibili dall'inizio del 1999.

Managerial
Giancarlo Piretti's latest creation for the office environment is a line of ergonomical seating solutions in «Executive», «Managerial» (shown here) and «Task» versions, all of which conform to regulations in force. All the models are characterized by a new "tilt syncro" mechanism that is highly competitive in terms of both performance and price, having been made with the technical advice of Andrea Ortolani and Luigi Malenotti. The chairs, equipped with arms based on a new concept for operators and personal computers, will be available in early 1999.



Giancarlo Piretti Progettista *Designer*
Pro-Cord
Via Pratello 9, 40122 Bologna
051.23.88.62 **F** 051.22.83.68
E-mail: pro-cord@interbusiness.it

IV Segmento
La semplicità e la leggerezza, doti di «IV Segmento» che si colgono al primo sguardo, sono in realtà il frutto di una felice combinazione fra coordinamento formale e tecnologia strutturale. La forza del sistema risiede nei suoi piani 'animati' da elementi strutturali (guide e piastre) incorporati sottopiano, e quindi nascosti, che permettono di risolvere qualsiasi esigenza, sia di combinazione fra posti di lavoro multipli sia di attrezzatura al piano: le guide sottopiano sono predisposte per il collegamento degli accessori in qualsiasi punto al loro interno. La semplicità della struttura rende agile trasformare qualsiasi piano indipendente in un elemento partecipe di configurazioni complesse: ciò è reso possibile dai supporti di sostegno al piano che, nel caso di collegamento multiplo, possono essere aggiunti (e non sostituiti) a elementi preesistenti, innestandoli sulla colonna che diventa così l'elemento portante per più piani. La colonna, oltre alla regolazione di livello, garantisce un'escursione in altezza di 10 cm (da 67 a 77 cm) e l'opzione su ruota. Il sistema è stato sviluppato per rendere rapidi il montaggio e la riconfigurazione nel tempo delle aree di lavoro.

IV Segment
Lightness and simplicity, the prime assets of «IV Segmento», which impact you at first glance, are actually the fruit of a happy combination of formal coordination and structural technology. The strength of the system lies in its tops, which are 'animated' by structural elements (guides and plates) built into the element under the top, and therefore hidden, which allow the user to solve any problem, whether it involves combining multiple workstations or equipping a top. Under-top guides are designed to connect accessories to any point on the interior. The simplicity of the structure makes child's play out of transforming any independent top into an element that's a member of complex configurations. Made possible by the top supports which, in the event of a multiple connection, can be added to (and not substituted for) preexisting elements, grafting them onto the column, which thus becomes the support element for several tops. The column, besides adjusting the level, guarantees a travel of 10 cm in height (from 67 to 77 cm) and the wheel option. The system was developed to make assembly and reconfiguration rapid in work-area time.

Nilo Gioacchini Progettista *Designer*
Castelli® - A Haworth company
Via Olmatello 21, 40064 Ozzano dell'Emilia (BO)
051.65.13.711 **F** 051.65.13.799





Aeron™
Concepita come estensione dell'anatomia umana, «Aeron™» riproduce i movimenti del corpo umano e ne anticipa le esigenze. Né rivestita né imbottita, la sedia partecipa attivamente al benessere di chi la occupa più a lungo di quanto dovrebbe. Infatti, il molleggio della membrana Pellicle favorisce la corretta distribuzione del peso su sedile e schienale, cui contribuisce anche il dispositivo di inclinazione Kinemat, mentre l'alta permeabilità della membrana evita l'accumulo di calore. «Aeron™» sostiene il corpo in qualunque posizione e accoglie in modo corretto persone di ogni corporatura e altezza.

Aeron™
Conceived as an extension of the human anatomy, «Aeron™» reproduces the movements of the human body and anticipates its needs. Neither covered nor padded, the chair participates actively in the well-being of those who sit in it longer than they should. In fact, the springs in the Pellicle membrane foster the proper distribution of weight over both seat and back, to which the Kinemat tilting device makes a big contribution, while the high permeability of the membrane keeps heat from accumulating. «Aeron™» supports the body, no matter what position it takes, and does the right thing by people of all builds and heights.



FOTO BEPPE RASO

Don Chadwick - Bill Stumpf Progettisti *Designers*
Herman Miller Italia
Via Gran Sasso 6, 20030 Lentate sul Seveso (MI)
0362.53.111 **F** 0362.53.11.333

Epta
Attrezzate, integrate, divisorie, le pareti «Epta» possono suddividere e arredare qualsiasi spazio, grazie alla modularità della loro concezione strutturale e alla ricchezza di componenti e finiture disponibili. Le pareti possono inglobare tutti gli impianti tecnici impiegati nei moderni edifici e assicurano un elevato isolamento acustico e un ottimale isolamento termico. La loro resistenza al fuoco è stata certificata (REI 60 - REI 90). La struttura portante delle pareti è costituita da montanti, traversi e correnti perimetrali – in lamiera di acciaio zincata e/o verniciata con polveri epossipoliesteri, uniti tra loro con sistemi a innesto rapido – che formano un telaio reticolare molto solido adatto a sostenere i pannelli ciechi, quelli vetrati e le porte. La modularità prevede due altezze standard (217,8 e 259,4 cm) e moduli base in tre larghezze (50, 100 e 120 cm), integrati da elementi verticali e orizzontali che compensano le eventuali differenze di progetto. Lo spessore totale della parete è di 10 cm. Tutti i moduli sono intercambiabili tra loro, comprese le porte.

Epta
Equipped, built-in and dividing, «Epta» walls can be divided up and furnish any space, thanks to the modular character of their structural conception and the richness of their components and finishes. Walls can incorporate all the technical systems needed to run a modern building and ensure high noise-deadening properties as well as optimal thermal insulation. Their fire resistance has been certified REI 60 - REI 90. The support structure of the walls consists of uprights, crosspieces and perimetral stringers – in galvanized steel plate and/or coated with epoxy polyester sprays, joined by rapid coupling systems – which form a rock-solid reticular frame suited to holding up blind and glazed panels and doors. Modularity provides for two standard heights (217.8 and 259.4 cm) and basic modules in three widths (50, 100 and 120 cm), integrated by vertical and horizontal elements that compensate for differences in design, if any. The total thickness of the wall is 10 cm. All modules are interchangeable, including the doors.

Fosam
Via Piandipan 61, 33080 Fiume Veneto (Pordenone)
0434.56.31 **F** 0434.95.78.30

Hera

Poltrona direzionale, operativa e per visitatore, «Hera» si caratterizza per uno speciale telo microforato ad alta resistenza che conferisce alla seduta trasparenza ed eleganza. «Hera» è disponibile con struttura cromata o verniciata alluminio; i particolari sono in fusione di alluminio con finitura satinata. Il meccanismo disassato è bloccabile in tutte le posizioni. I braccioli sono cromati o verniciati alluminio e possono essere dotati di un inserto in poliuretano o in legno naturale.

Hera

A managerial, task and visitors' armchair, «Hera» is characterized by a special, high-resistance, micro-perforated length of cloth that imbues the chair and person in it with an aura of transparency and elegance. «Hera» comes with a chromium-plated or aluminum-painted structure. Detail work is in aluminum casting with a silked finish. The off-center mechanism can be locked into all positions. Arms are chromium-plated or aluminum-painted and can be equipped with an inlay in polyurethane or natural wood.



SITLAND
Via Ca' Silvestre 12/M, 36024 Nanto (Vicenza)
☎ 0444.73.01.40 **F** 0444.63.84.07

Socrate

Semplice e rapido da montare, il sistema modulare «Socrate» si presta ai più diversi utilizzi, in ambienti di lavoro, commerciali o domestici. Con gli elementi del sistema si possono realizzare scaffalature delle più diverse forme, complete di cassettiere e contenitori chiusi da ante. I montanti sono disponibili in varie altezze, due profondità (35 e 45 cm) e sono realizzati in acciaio cromato o verniciato (nero o grigio metallizzato); i ripiani sono profondi 22 o 35 cm. Il sistema comprende anche tavoli di varie dimensioni e sagome, proposti nelle finiture grigio chiaro e pero.

Socrate

Simple and fast to assemble, the «Socrate» (Socrates) modular system lends itself to the most widely varying uses in all environments, whether work, business or domestic. Elements from the system are used to create shelving in any shape your fantasy suggests, complete to chests of drawers and leaf-fronted case pieces. Uprights come in various heights and two depths (35 and 45 cm) and are made of chromium-plated or painted steel (black or metalized grey). Shelves are 22 or 35 cm deep. The system also includes tables in various dimensions and shapes, offered in pale grey and pearwood finishes.



CAIMI BREVETTI
Via Brodolini 25/27 20054 Nova Milanese (Milano)
☎ 0362.49.10.01 **F** 0362.49.10.60
E-mail: vendite.italia@caimi.com
E-mail: export.dept@caimi.com



Eco Pro

Coloratissimo (rosso, giallo, arancio, verde, blu) o incolore, «Eco Pro» è un cestino gettacarte in polipropilene riciclabile, come dovrebbe essere il suo contenuto. È alto 32 cm, ha una sezione triangolare a lati curvi (28 cm) ed è completato da cestini di minore altezza (e sempre di colore bianco) da appoggiare sulla sommità.

Eco Pro

Blazing with colour (red, yellow, orange, green and blue) or colourless, «Eco Pro» is a wastebasket in recyclable polypropylene, which is what its content should be made of, also 32 cm high, it has a triangular section with curving sides (28 cm) and is rounded out by baskets that are not so high (invariably white) to be placed at the top.

Raul Barbieri Progettista *Designer*
REXITE
Via Edison 7, 20090 Cusago (Milano)
☎ 02.90.39.00.13 **F** 02.90.39.00.18



Crossline - PC

Banco porta PC con struttura in metallo verniciato alluminio e piano in laminato color avorio, provvisto di un supporto ergonomico per l'uso del mouse. Configurabile ed estensibile secondo necessità mediante piani laterali e staffe di regolazione in lamiera piegata, «Crossline - PC» presenta sul lato posteriore una canalina in lamiera per la raccolta e il passaggio dei cavi. Disponibile anche su ruote.

Crossline - PC

PC stand with structure in aluminum-painted metal and top in an ivory-coloured laminate, is supplied with an ergonomic support for the use of a mouse. Capable of being configured and extendible according to necessity, by means of side tops and adjustment brackets in bent steel plate, «Crossline - PC» has a raceway in sheet steel at the rear for cable collection and transit. Also available on wheels.

Daniele Lo Scalzo Moscheri Progettista *Designer*
ELAM
Via Molino 27, 20036 Meda (Milano)
☎ 0362.73.781 **F** 0362.34.05.22

Help Computer

Carrello portacomputer su ruote (di cui due autobloccanti), con struttura in alluminio anodizzato opaco e piano estraibile (porta tastiera e porta CD) in poliuretano rigido nero. Il piano inferiore è dotato di una coppia di supporti in alluminio opaco (porta stampate) e di due diverse vaschette forate in alluminio anodizzato opaco. Sul retro del carrello viene montato, a richiesta, uno schermo in alluminio forato anodizzato opaco, da posizionare a piacere. Dimensioni: 98(88)x54x83(108)H cm.

Help Computer

Computer trolley on wheels (two of which are self-locking), with structure in dull anodized aluminum and pull-out top (keyboard holder and CD bay) in black rigid polyurethane. The lower top comes equipped with a pair of supports in dull aluminum (to keep print-outs in order) and two different perforated trays in dull anodized aluminum. Mounted at the rear of the trolley, by request, a screen in dull anodized perforated aluminum, positioned any way you wish. Dimensions: 98(88)x54x83(108)H cm.



Trezzi/Seveso Progettisti *Designers*
YCAMI EDIZIONI - DIVISIONE DELLA CAIMI EXPORT
Via Provinciale 31, 22060 Novedrate (Como)
☎ 031.35.10.300 **F** 031.35.10.400
E-mail: info@ycami.com **http:** //www.ycami.com

Sistema di attacco per ruote

Quello qui illustrato è un sistema di attacco appositamente studiato per l'uso delle ruote «Cargo 150» e «Cargo 220» (produzione Stampmatic) su tavolini con piani in vetro, legno o marmo. Per il vetro è necessario interporre un piattello in acciaio inox da incollare al vetro (fornito con l'attacco), mentre per il legno e il marmo viene utilizzato un perno filettato. Si ottengono altezze sottopiano di 24, 28 o 40 cm (usando «Cargo 200») e di 21, 27 o 33 cm (impiegando «Cargo 150»). I colori disponibili sono quelli della struttura delle ruote: nero antracite e verniciato alluminio.

Wheel attachment system

Illustrated here is an attachment system that was specifically researched for the use of «Cargo 150» and «Cargo 220» wheels (two Stampmatic products) on end tables with tops in glass, wood and marble. For the glass, it is necessary to interpose a small disk in stainless steel, to be glued to the glass (supplied with the attachment) while, for wood and marble, a threaded pin is used. Below-top heights of 24, 28 and 40 cm are achieved (by using «Cargo 200») and 21, 27 or 33 cm (by using «Cargo 150»). Available colours are those of the wheeled structure – coal black or painted the colour of aluminum.





Mario Giannetti Progettista *Designer*
STAMPMATIC
Via Cascina Greppi, 22050 Sovico (Milano)
☎ 039.20.10.727/8 **F** 039.20.10.729
E-mail: stampmatic@quasar.it
http: //www.stampmatic.it

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*

Ahrend 404

«Ahrend 404» è un sistema di scrivanie modulari, molto flessibile e versatile, disponibile in una vasta gamma di formati, materiali e colori, si da adattarsi perfettamente a qualsiasi esigenza e contesto. La serie è prodotta nel pieno rispetto dell'ambiente e in osservanza alle leggi olandesi sugli arredi per i luoghi di lavoro.

Ahrend 404

«Ahrend 404», a highly flexible and versatile system of modular desks, comes in a vast spectrum of sizes, materials and colours, adapting to perfection to any need and setting. The series is produced with profound reverence for the environment and in compliance with Dutch laws on furnishings for work places.

Wijtse Rodenburg Progettista *Designer*
AHREND
Postbus 70, Singel 130
NL-1000 AB Amsterdam (Olanda)
☎ +31-20 - 53.05.200 **F** +31-20 - 53.05.241







Taita

La poltroncina «Taita» si trova a suo agio nei più diversi contesti: accanto al tavolo da pranzo, come poltroncina per ospiti, nelle aree di attesa, intorno a un tavolo riunione. Due piccole maniglie rendono facile spostarla dove occorre. «Taita» ha struttura in metallo, imbottitura in schiume poliuretaniche a iniezione e fibra poliestere termofusibile con vellutino accoppiato, molleggio a cinghie elastiche rinforzate, piedini in fusione di alluminio satinato. La poltroncina è totalmente sfoderabile. Dimensioni: 56/54x64x45/83H cm.

Taita

The «Taita» low-backed armchair is at its ease in the most radically different settings. Next to a dining-room table, as a low-backed armchair for guests, in waiting areas and around a conference table. Two small handles make it easy to move the item wherever it's needed. «Taita» has a structure in metal, padding in injected, polyurethane foam and heat-meltable polyester fiber with backed velveteen, reinforced elastic belt springs and legs in silked aluminum casting. The low-backed armchair is totally slipcovered. Dimensions: 56/54x64x45/83H cm.

Franco Mirenzi Progettista *Designer*
ARFLEX INTERNATIONAL - GRUPPO SEVEN ITALIA
Via Don Rinaldo Beretta 12, 20034 Giussano (Milano)
☎ 0362.85.30.43 **F** 0362.85.30.80
http: //www.arflex.it **http:** //www.arflexint.com

Storm

Progetto ampio, ideato per rispondere alle molteplici esigenze dei locali pubblici (bar, ristoranti, aule, sale conferenze), «Storm» propone sedie monoscocca in polipropilene riciclabile (finitura in 12 colori goffrati e 3 colori Classe C1, bianco, nero e grigio), con struttura in acciaio cromato o verniciato, dalle linee leggere, adatte ai più diversi contesti. Impilabile sino a 16 esemplari, «Storm» può essere collegata in file, grazie agli appositi ganci in acciaio cromato. La versione con braccioli prevede una tavoletta scrittoio ribaltabile; quella girevole (anche su ruote e con meccanismo di sollevamento a gas) è all'insegna della praticità, mentre il modello imbottito con rivestimento in stoffa o Alcantara® apre ulteriori campi di utilizzo.



Storm

A wide-ranging design, ideated to respond to the many-faceted needs of public premises (bars, restaurants, classrooms and conference halls), «Storm» is offering single-shell chairs in recyclable polypropylene (finish in 12 embossed shades and 3 Class C1 colours, black, white and grey), with structures in chromium-plated or varnished steel, featuring light lines, suited to the most widely differing surroundings. Stackable up to 16 exemplars, «Storm» can be connected up in rows, thanks to lateral hooks in chromium-plated steel. The version with arms has a tip-up desk arm. The revolving one (also on wheels with a gas lift mechanism) is keynoted to practicalness, while the padded model with upholstery in fabric or Alcantara® has opened up still other fields of application.

Carlo Bartoli Progettista *Designer*
SEGIS
P. O. Box 279, Loc. Fosci, Via Umbria 14
53036 Poggibonsi (Siena)
☎ 0577.98.03.33 **F** 0577.93.80.90
E-mail: segis@segis.siena.it
http: //www.segis.siena.it

Wing - Labyrint - Viper

Il paravento può essere uno straordinario strumento per articolare lo spazio senza intervenire sui volumi di un ambiente. Il giuoco del "vedo non vedo" ha un suo fascino e una sua validità anche negli uffici, laddove l'uso di uno schermo mobile può servire a separare con discrezione (anche solo temporaneamente) alcune aree da altre, spesso contribuendo ad abbassare il livello sonoro dell'intero ambiente. È quanto accade con «Wing», il primo (anche in ordine di apparizione) degli schermi qui illustrati, montato su ruote e realizzato in legno (ciliegio, faggio, acero) o alluminio (anodizzato nero o naturale), ispirato alle ali degli aeroplani.
Le tende alla veneziana sono invece il riferimento progettuale di «Labyrint», uno schermo in legno (faggio, acero, ciliegio) a elementi curvi o rettilinei nel quale design, abilità artigianale e efficienza tecnologica della produzione industriale si fondono in un oggetto di grande qualità che si trova a proprio agio in qualsiasi contesto. «Labyrint» poggia su piedi o su ruote.
Infine, l'originale «Viper», formato da tubi ovali di cartone (trattato antipolvere e facilmente pulibile) uniti in verticale da eleganti cerniere, un paravento sinuoso come un serpente.



Pelikan Design (Wing - Labyrint)
Progettista *Designer*
Hans Sandgren Jakobsen (Viper)
Progettista *Designer*
FRITZ HANSEN®
Allerødvej 8, DK-3450 Allerød (Danimarca)
☎ +45-48 - 17.23.00 **F** +45-48 - 17.19.48
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: MC SELVINI
Via Carlo Poerio 3, 20129 Milano
☎ 02.76.00.61.18/66.02.14.08 **F** 02.78.13.25

Wing - Labyrinth - Viper

A screen can be an extraordinary instrument for dividing up a space without breaking up the volumes of room. The "Now you see it, now you don't" game has a charm all its own and works even in offices or wherever a movable screen is needed to separate, with discretion, certain areas from others (if only temporarily), often contributing to lowering the noise level of the entire room. This is what happens with «Wing», the first (in order of appearance) of the screens shown here, mounted on wheels and made of wood (cherry, beech and maple) or aluminum (anodized black or natural), and inspired by the wings of aircraft.
Venetian blinds, on the other hand, are the source of the «Labyrint» (labyrinthe) design, a screen in wood (beech, maple and cherry) with curving or rectilinear elements in which design, handicraft skill and the technological efficiency of industrial production blend in an object of exceptional quality that fits in perfectly with any milieu. «Labyrint» stands on legs or is wheeled around.
Lastly, the original «Viper», made up of oval cardboard tubing (treated to fend off dust and easy to clean) joined on the vertical by elegant hinges, a screen that's as full of twists and turns as a snake.




FOTO MIRO ZAGNOLI/VITRA

Ad Hoc
Il nome ne riassume il significato e gli obiettivi: «Ad Hoc», perché tutti i suoi componenti possono essere adattati "ad hoc", in qualsiasi momento e dall'utilizzatore stesso, al mutare delle esigenze che possono variare nell'arco della giornata. Oltre che un sistema di arredi, «Ad Hoc» è infatti la traduzione in concreto di un concetto: esistono molteplici modi di organizzare il lavoro, anche all'interno di una stessa azienda. Ogni scenario ha un suo corrispettivo: il tradizionale ufficio a cellule (Ad Hoc Cellular), l'ufficio per il lavoro di gruppo (Ad Hoc Team), l'ufficio combi (Ad Hoc Combi), l'ufficio non territoriale con scrivanie condivise a rotazione (Ad Hoc Temporary) e l'home office (Ad Hoc Home), ciascuno dei quali è implicitamente programmato all'interno del sistema, le cui modalità d'uso possono variare nel corso della giornata (come viene qui suggerito), di una settimana, di uno o più anni. «Pick-Up», il carrello portadocumenti che il lavoratore di un ufficio non territoriale trascina con sé cambiando scrivania, ne diventa l'emblema.

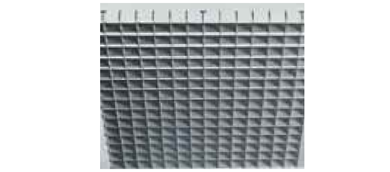
Ad Hoc
The name of the game sums up its meaning and objectives. «Ad Hoc», because all of its components can be adapted "ad hoc" to the case at hand, any time, by the user himself, as his needs change. And they may vary any number of times in the course of a day. Much more than a furnishing system, «Ad Hoc» is, in fact, the materialization of a concept. There exist many ways of organizing work, even on the inside of the same company. Every scenario has its corresponding work image – the traditional cellular office (Ad Hoc Cellular), the office for teamwork (Ad Hoc Team), the combi office (Ad Hoc Combi), the non-territorial office with desks shared on a rotation basis (Ad Hoc Temporary) and the home office (Ad Hoc Home). Each is implicitly programmed inside the system, whose procedures can vary in the course of a day (as suggested here), a week or one or more years. «Pick-Up», the document trolley that the worker in a non-territorial office drags around with him every time he changes desks, has become an emblem.

Antonio Citterio e Glen Oliver Löw
Progettisti *Designers*
VITRA INTERNATIONAL
Klünenfeldstraße 22, CH-4127 Birsfelden (Svizzera)
+41-61 - 37.70.000 **F** +41-61 - 37.71.510
E-mail: info@vitra.com **http:** //www.vitra.com

Controsoffitti a griglia
Modulari, leggeri, durevoli e funzionali, i controsoffitti a griglia P.P.P. consentono di creare – in modo semplice, veloce ed economico – ambientazioni con effetti di luce molto particolari. Il segreto risiede nei materiali e nei colori: i grigliati sono infatti realizzati in ABS (bianco, nero, colorato o metallizzato) e in metacrilato (trasparente o colorato) e sono disponibili in diversi modelli, forniti in pannelli le cui dimensioni variano da 200x200 mm a un massimo di 600x600 mm.

Grilled false ceilings
Modular, light, durable and functional, P.P.P. grilled false ceilings enable the user to create, simply, quickly and economically, settings with unique lighting effects. Their secret lies in the materials and colours used. The gratings are made of ABS (black, white, coloured or metalized) and in metacrylate (transparent or coloured) and come in various models, supplied in panels whose dimensions vary from 200x200 mm to a maximum of 600x600 mm.





P.P.P. PRODOTTI POLIPLASTICI
Via Torino 184, 30172 Mestre-Venezia (Venezia)
041.53.10.150 **F** 041.53.12.826



Jorge Pensi Progettista *Designer*
KUSCH + CO SITZMÖBELWERKE
P.O. Box 1151, D-59965 Hallenberg
+49-2984 - 30.00 **F** +49-2984 - 30.01.77

Capa - Serie 4200
Ridotti i materiali all'essenziale, è la forma della struttura in alluminio a determinare l'identità delle sedie «Capa» serie 4200, disegnate da Jorge Pensi con mano sicura e tratto inconfondibile. L'eleganza dell'insieme nasconde al primo sguardo il fatto che sia la sedia sia la poltroncina sono sovrapponibili e collegabili in fila (il gancio è discretamente nascosto sotto il sedile). La struttura può essere in alluminio lucido o trattato alle polveri; sedile e schienale sono rivestiti in tessuto o pelle; gli inserti sui braccioli sono in poliammide nera.

Capa - Series 4200
When materials are scaled down to the bare essentials, it's the shape of the structure in aluminum that determines the identity of «Capa» series 4200 chairs, designed by Jorge Pensi with a sure hand and unmistakable stroke. The elegance of the whole conceals the fact, at first glance, that both the chair and low-backed armchair are stackable and can be connected up in rows (the hook is discreetly hidden under the seat). The structure can be in glossy or spray-coated aluminum. Seat and back are upholstered in fabric or leather. Arm pads come in black polyamide.

Lato
Il programma di pareti divisorie attrezzate «Lato» garantisce elevate prestazioni ottenibili con pochi componenti. Abbattimento acustico (36,5 dB per la versione standard) e la resistenza al fuoco (30 minuti con soli pannelli ignifughi, REI 30, Classe 1) sono certificati dagli organismi competenti. La struttura è costituita da montanti in acciaio zincato, dotati di meccanismo brevettato per l'aggancio rapido dei pannelli; sono assenti i traversi, a esclusione dei canali inferiore e superiore. Le pareti consentono l'elettrificazione e il passaggio delle condutture di acqua e gas al loro interno.

Lato
The «Lato» tool fence program guarantees top performance, which can be achieved with a minimum of components. Noise deadening (36.5 dB for the standard version) and fire resistance (30 minutes with REI 30, Class 1 fireproof panels only) are certified by the organisms concerned. The structure is made up of uprights in galvanized steel, equipped with a patented mechanism for rapid hook-up of panels. Totally absent from the scene are crosspieces, except for upper and lower channels. Walls can be electrified and were designed to allow the transit on their interior of water conduits and gas mains.





Ambostudio Progettista *Designer*
SINETICA
Via Plinio Fabrizio 20, 31046 Oderzo (Treviso)
0422.81.45.21 **F** 0422.81.47.50

Eidos Evolution
Il programma «Eidos Evolution» ribalta il concetto di 'sistema' come sinonimo di complessità e rigidità, proponendo una linea di scrivanie operative flessibili, basate sull'impiego di pochi elementi dalle molteplici possibilità aggregative. Un piano, due gambe e una struttura tubolare: agendo con questi pochi elementi l'utente costruisce la propria scrivania, personalizzandola con componenti e accessori facilmente agganciabili ai piani e completandola con mobili di servizio, cassettiere, caddy per il computer…

Eidos Evolution
The «Eidos Evolution» program has turned the concept of 'system' as a synonym for complexity and rigidity upside down by offering a line of flexible task desks, based on the use of a very few elements with a manifold aggregative potential. A top, two legs and a tubular structure are all there is to it. The user can build his own desk by using nothing but these elements, customizing it with components and accessories that are easily hooked onto tops, and rounding it out with service pieces, drawer pedestals and computer caddies.



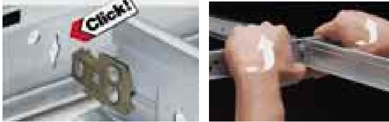


Michele De Lucchi e Geert Koster
Progettisti *Designers*
OLIVETTI SYNTHESIS - SYNTHESIS
Via Bisceglie 76, 20152 Milano
02.41.33.95.09 **F** 02.41.33.92.20

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*

USG/Donn DX
Alla fine degli anni '80, USG/Donn, il maggiore produttore mondiale di strutture per controsoffitti sospesi ispezionabili, mise a punto per primo un sistema costituito da profili portanti e profili di intersezione intermedi muniti alle estremità di una clip di aggancio brevettata, denominata «DX». Dopo otto anni di studi, ora è disponibile una clip in acciaio di nuova generazione, la quale garantisce modularità perfetta anche su grandi superfici, sicurezza, possibilità di realizzare controsoffitti verticali senza fissaggio meccanico a vista, rapidità di posa, facilità di montaggio e smontaggio senza utensili.

USG/Donn DX
At the end of the eighties, USG/Donn, the world's leading producer of structures for hung false ceilings that are easy to get at, developed first of all a system consisting of bearing profiles and intermediate intersectional profiles supplied at the ends of a patented connection clip called «DX». Now available after eight years of research is a clip in steel from the new generation, which guarantees flawless modularity even on large surfaces, as well as safety and an opportunity to carry out vertical false ceilings without any visible mechanical anchorage, laying rapidity and ease of assembly and disassembly without tools.





USG ITALIA
Via Avv. Ambrosoli 10/A
20090 Rodano - Loc. Millepini (Milano)
02.95.32.85.87 **F** 02.95.52.86.37

Please
Una sedia anti-immobilismo, intuitiva, dal design esplicito. Così viene presentata «Please», la prima sedia per ufficio a doppio schienale: uno sostiene le vertebre lombari, l'altro quelle dorsali. Così concepito, lo schienale offre la stessa flessibilità della colonna vertebrale e sostiene attivamente il movimento naturale del corpo in tutte le sue parti. Grazie al sistema di movimento «LTC2» (Lombare Toracico Cervicale) e alle sue regolazioni straordinariamente precise, la sedia offre una qualità di comfort sinora mai raggiunta, adattandosi alla morfologia di ogni utilizzatore, al suo modo di sedersi e muoversi mentre è seduto. Le regolazioni sono intuitive, vista l'immediata accessibilità laterale delle manopole e la morbidezza dei materiali utilizzati. La versione standard offre regolazione in altezza di sedile e schienale, tensione di basculamento, tensione lombare, bloccaggio dello schienale in posizione avanzata. Come optional si possono aggiungere: braccioli e poggiatesta regolabili in altezza, sedile regolabile in profondità, bloccaggio degli schienali in multiposizione. Il concetto ergonomico di «Please» è stato depositato con il nome «LTC2» ed è protetto da brevetto Steelcase Strafor.

Please
An anti-straitjacket, intuitive chair with an explicit design. That's the sum and substance of «Please», the first office chair with a dual back, one to support the lumbar vertebrae and the other to sustain the dorsal ones. Conceived in this way, the back offers the sitter the same flexibility as the human spinal column, actively seconding the natural movements of every part of the body. Thanks to the «LTC2» movement system (Lumbar Thoracic Cervical) and its extraordinarily precise adjustments, the chair provides comfort of a quality never before offered, adapting to the morphology of every user and his way of sitting and moving while seated. Adjustments are intuitive – second nature really – given the side, hand-level location of the knobs and softness of the materials used. The standard version offers height adjustment of both seat and back as well as counterpoising tension and locks the back into a forward position. Optionals include height-adjustable arms and headrest, a depth-adjustable seat and a device that locks the back into virtually any position you wish. The ergonomic concept underlying «Please» has been deposited under the name «LTC2» and is protected by a Steelcase Strafor patent.



Robert Scheper (Steelcase Inc.)
Progettista *Designer*
STEELCASE STRAFOR
Corporate Headquarters
56 rue Jean Giraudoux, BP6
67035 Strasbourg Cedex 01 (Francia)
+33-03 - 88.13.30.30 **F** +33-03-88.28.31.78
http: //www.steelcase-strafor.com
STEELCASE STRAFOR ITALIA
Via Correggio 19, 20149 Milano
02.48.01.60.11 **F** 02.48.01.60.99
Via Caduti di Sabbiuno 4, 40011 Anzola Emilia (BO)
051.65.00.711 **F** 051.73.58.18

Flower Edition
Il tema sul quale lavorare era "Fantasy of Flowers"; dieci gli artisti coinvolti, tra i più significativi dell'arte contemporanea. Il risultato, dopo due anni di collaborazione, è stata «Flower Edition» una collezione di moquette tutta ispirata ai fiori, un tema intimamente correlato alla storia del design estetico della moquette, interpretato in libertà e con originalità. Qui sono illustrati i contributi di Rosemarie Trockel e April Greiman (*in alto*). La collezione ha debuttato lo scorso giugno ad Hannover durante una mostra/evento diretto da Robert Wilson, un altro degli artisti coinvolti.

Flower Edition
*The theme they had to work on was "Fantasy of Flowers" and involved ten artists, who are some of the most important on the contemporary art scene. The result, after two years of collaboration, was «Flower Edition», a collection of wall-to-wall carpets, all of which were inspired by flowers, a theme closely interwoven with the history of aesthetic design in wall-to-walls, interpreted with free-wheeling fantasy and originality. Shown here are entries by Rosemarie Trockel and April Greiman (*top*). The collection made its debut last June in Hannover during a show/event directed by Robert Wilson, one of the artists.*



VORWERK & CO. TEPPICHWERKE
Kuhlmannstraße 11, D-31785 Hameln (Germania)
+49-5151 - 10.30 **F** +49-5151 - 10.33.77
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: EUROCARPET
Via Volturno 84/86, 25126 Brescia
030.32.22.41 **F** 030.24.10.924

Compact
Semplice e flessibile, funzionale e interattivo, «Compact» è un sistema di arredo dedicato a tutti gli spazi operativi moderni. Ne fanno parte tavoli, cassettiere, contenitori e un'ampia gamma di elementi di completamento. Dall'ufficio singolo alle soluzioni collettive sino alle proposte per le zone riunione, «Compact» assicura sempre versatilità, robustezza, personalizzazione. La struttura dei tavoli è realizzata in profilati di acciaio assemblati con giunti in alluminio pressofuso; i piani sono in nobilitato (grigio o faggio).

Compact
Simple and flexible, functional and interactive, «Compact», a furnishing system, is dedicated to all modern task spaces. Members of the system are tables, drawer pedestals, case pieces and a wide range of supplementary elements. From the individual office to group solutions to models for conference areas, «Compact» ensures foolproof versatility, sturdiness and customization. The structure of the tables is made of steel sections assembled with joints in die-cast aluminum. Tops come in particleboard (grey or beechwood).



M. Martini Progettista *Designer*
SAM - SAM ARREDAMENTI PER UFFICI
Via Senese 112, 52040 San Zeno (Arezzo)
0575.94.81.11 **F** 0575.99.86.97

Diva - Luce
La sede della radio commerciale più conosciuta di Francia (N.R.J., Parigi, *in alto*) e gli uffici parigini della società BDA Deloitte Touch & Tohmatsu (progetto Berthet-Pochy, *sotto*) sono due prestigiose realizzazioni nelle quali le pareti Nordwall hanno svolto un ruolo significativo. In entrambi gli edifici sono state impiegate le serie «Diva» e «Luce», integrate con porte Lualdiporte. Nei corridoi sono state adottate pareti completamente vetrate con cristalli strutturali senza telai in vista della serie «Luce», mentre le separazioni tra gli uffici sono state risolte con le pareti «Diva». Fonoisolamento e qualità tecnico-estetica le priorità soddisfatte.

Diva - Luce
The headquarters of France's best-known commercial radio station (N.R.J., Paris, top*) and the Paris offices of BDA Deloitte Touch & Tohmatsu (design by Berthet-Pochy,* bottom*) were two prestigious projects in which Nordwall walls played an important role. Used in both buildings were the «Diva» and «Luce» (light) series, integrated with Lualdiporte doors. Installed in hallways were totally glazed walls with structural plate glass panels with no visible frames from the «Luce» series, while separations between offices were created by installing «Diva» walls. Noise-deadening properties and technico-aesthetic qualities were given top priority.*





Carlo Valerio Progettista *Designer*
NORDWALL
Via dell'industria, 35028 Piove di Sacco (Padova)
049.58.42.333 **F** 049.58.42.591
E-mail: nordwall@nordwall.com
http: nordwall.com

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*





Synchrone
La parete «Synchrone» è studiata per rispondere con flessibilità a qualsiasi esigenza progettuale, qui illustrata da un'applicazione che alterna i moduli vetrati a quelli pieni. Il programma prevede anche pannelli in vetro sabbiato, elementi a doppia vetrata con moduli serigrafati che imitano la sabbiatura, porte in vetro a tutta altezza e pareti piene in legno con elemento di imposta vetrato.

Synchrone
The «Synchrone» wall was researched to respond with flexibility to any design need, illustrated here by an application that alternates glazed modules with solid ones. The program also furnishes panels in sandblasted glass, double-glazing elements with silkscreened modules that mimic the sandblasting process, floor-to-ceiling glass doors and solid wooden walls with a glazed wing element.

Clestra Hauserman
Via Correggio 19, 20149 Milano
☎ 02.48.12.546 **F** 02.48.01.19.75





B 900
Disponibili nelle versioni direzionale a schienale alto, operativa girevole, per visitatore con base girevole o su slitta, le sedie «B 900» si caratterizzano per il dorso dello schienale leggermente imbottito e rivestito, che le rende inseribili gradevolmente anche nelle configurazioni "a isola". Sedile e schienale (entrambi regolabili in altezza, lo schienale con sistema up-down con posizionamenti ogni 5 mm per un'escursione di 6 cm) si inclinano in maniera sincronizzata, autoregolandosi in base al peso dell'utilizzatore; il meccanismo è dotato di quattro posizioni di blocco, di risposta anti shock e di regolazione dell'intensità di flessione. Su richiesta, i braccioli possono essere forniti regolabili in altezza (sei posizioni, escursione 7 cm) e in profondità (tre posizioni fisse, escursione 3 cm). Le sedie sono conformi alla direttiva CEE 90/270 e al Decreto Legge 626. Collaudi UNI di stabilità, resistenza e durata; ignifugazione; garanzie pluriennali per le parti meccaniche e i congegni di elevazione a gas e di inclinazione.

B 900
Available in managerial versions with a high back, swivel task models and, for visitors, with a revolving base or on a sled, «B 900» chairs are characterized by chair backs that are slightly padded and upholstered, which makes it possible to insert them gracefully into island configurations. Seats and backs (both height-adjustable, the back with an up-down system and positionings every 5 mm for a variation of 6 mm) tilt in synch with one another and are self-adjusting on the basis of the user's weight. The mechanism comes equipped with four locking positions, anti-shock response and bending intensity adjustment. Arms can be supplied height-adjustable (six positions, variation of 7 mm) and depth-adjustable (three set positions, 3-cm variation). Chairs comply with the EEC 90/270 directive and Executive Order 626. UNI tests for stability, resistance and durability; fireproofness; many-year guarantee for mechanical parts and gas lift and tilting devices.

Ufficio Tecnico Lamm Progettista *Designer*
Lamm
Via Verdi 19.21, 43017 San Secondo (Parma)
☎ 0521.87.35.47 **F** 0521.87.26.68
E-mail: lammpr@tin.it





Ferlegno®
Via Bellini 22, 20095 Cusano Milanino (Milano)
☎ 02.61.31.382 **F** 02.61.92.159

2000 Challenge®
La versatilità e l'intercambiabilità totale dei moduli che lo compongono fanno sì che il programma di pareti divisorie «2000 Challenge®» e il sistema di pareti attrezzate a esso integrabili soddisfino le più svariate esigenze di suddivisione degli ambienti. Con risultati sorprendenti, come nel caso della parete divisoria qui illustrata, le cui ampie superfici vetrate evidenziano l'affidabilità strutturale del sistema. I moduli vetrati sono formati da due telai in profili estrusi di alluminio, agganciati sui due lati alla struttura costituita da profilati tubolari in acciaio zincato.

2000 Challenge®
The versatility and total interchangeability of the modules that comprise it enable the «2000 Challenge®» partition program and tool fence system, which can be integrated with it, to satisfy the most widely varying needs for room division. With astounding results, as in the case of the partition shown here, whose broad glazed surfaces highlight the structural reliability of the system. Glazed modules are made up of a pair of frames in extruded aluminum profiles, attached on both sides to a structure consisting of tubular sections in galvanized steel.

Clover
Frutto di un avanzato metodo di progettazione, il sistema «Clover» è una riuscita sintesi di semplicità costruttiva e di versatilità d'uso. Pochi gli elementi base: il piano, la gamba fissa e su ruote, la mensola regolabile in altezza, la prolunga verticale e il pannello-schermo, i quali consentono di sviluppare il sistema a geometria variabile, in orizzontale e verticale, con estrema flessibilità. Con «Clover» è possibile rispondere ai requisiti dell'ufficio tradizionale come alle più evolute necessità progettuali: posti di lavoro plurimi (con strutture integrate o aggregate) dotati di schermi di varie altezze, hot desking, ufficio 'mobile'… La ricca e aggiornata gamma cromatica e materica delle finiture – dai materiali verniciati ai piani in nobilitato o laccati ai pannelli in tessuto – consente di soddisfare qualsiasi esigenza di qualità estetica.

Clover
Fruit of an advanced design method, the «Clover» system is a successful synthesis of constructive simplicity and utilitarian versatility. Only a few basic elements – top, stationary and wheeled leg, height-adjustable shelf, vertical extension and panel-screen, which make it possible to expand the system with variable geometry, both vertically and horizontally, with extreme flexibility. With «Clover», you can satisfy the staidest requisites of the traditional office as well as the most futuristic design needs such as multiple workstations (with built-in or aggregated structures) equipped with screens in various heights, hot desking, 'movable' office... Rich and up-to-date chromatic and material range of finishes – from varnished materials to tops in particleboard or lacquer to panels in fabric – allow you to meet any need for aesthetic quality more than halfway.



Centro Progetti Coopsette con Giorgio e Max Pajetta
Progettisti *Designers*
Coopsette Arredamento Ufficio
Via A. Volta 8, 42049 S. Ilario d'Enza (RE)
☎ 0522.90.47.11 **F** 0522.67.91.75 **Tlx** 530349
E-mail: furniture_mktg@coopsette.it
http: //www.rcs.re.it/coopsette



Armstrong Building Products - Italia
Via Genova 12, 20060 Trezzano Rosa (Milano)
☎ 02.90.96.70.43/90.96.91.79 **F** 02.90.96.73.18
http: //www.armstrong.com

Nuova Prima
Dopo l'esordio nel 1996 i soffitti «Prima» sono ora giunti alla seconda generazione. In fibra minerale come i precedenti, i soffitti «Nuova Prima» hanno bordi rinforzati e prestazioni migliorate per quanto attiene durata, maneggevolezza e resistenza all'umidità relativa (95%). Immutate le caratteristiche di base, vale a dire ampia scelta di finiture, raffinata visione d'insieme del soffitto, prestazioni acustiche idonee all'uso in ambienti di lavoro, resistenza al fuoco Classe 1, garanzia di 10 anni dall'installazione. In uno degli esempi qui illustrati, i nuovi prodotti sono abbinati a soffitti in legno della linea «Madera».

Nuova Prima
Pursuant to their debut in 1996, «Prima» ceilings are already on their second generation. Made of mineral fiber like their predecessors, «Nuova Prima» ceilings have reinforced borders and have upgraded their performance as far as duration, manageability and resistance to relative humidity (95%) are concerned. Unchanged are their basic characteristics, which means a wide range of finishes, an improved conception of the ceiling as a whole, acoustical performance suitable for use in work surroundings, Class 1 resistance to fire and a 10-year guarantee from the moment of installation. In one of the examples shown here, the new products are combined with wooden ceilings from the «Madera» line.



Foto Bauer Associates



T-form
Pensato per la nuova interfunzionalità aziendale, «T-form» è un sistema modulare capace di economizzare lo spazio e quindi di ridurre il costo dell'allestimento dei posti di lavoro, pur favorendone le successive evoluzioni. L'armoniosa compattezza delle scrivanie favorisce sia il lavoro individuale sia di gruppo, generando workstation orientate all'interattività. I sostegni (gambe a T rovesciata in acciaio, canalizzate per accogliere i cavi) sono posizionati in vario modo, mentre ai pannelli è demandato il compito di modulare il rapporto tra spazio privato e spazio di relazione. È disponibile anche un elemento di raccordo aereo dei cavi, da scrivania a scrivania.

T-form
Dreamed up to fit in with the new interfunctional setup at companies, «T-form» is a modular system capable of economizing on space, hence slashing the cost of preparing workstations, while favouring their subsequent evolutionary phases. The harmonious compactness of desks fosters the work of both individuals and groups, by generating workstations that are interactivity-oriented. Supports (legs in the form of a capsized T in steel, channeled for wiring management) are positioned in various ways, while panels get the job of modulating the ratio between private space and communicational space. Also available is an aerial desk-to-desk cable connection.



Gianantonio Perin, Giorgio Topan
Progettisti *Designers*
Archiutti
Via Postumia Ovest 200
31050 Olmi di San Biagio di Callalta (Treviso)
☎ 0422.89.95.11 **F** 0422.89.23.04
E-mail: archiutti@tin.it **http:** //www.archiutti.com

Sealed
Le pareti divisorie «Sealed» sono continuamente arricchite di possibilità applicative, per esempio attrezzando i pannelli ciechi con guide in alluminio atte a sorreggere ripiani in legno o vetro. Un'altra novità riguarda i moduli vetrati, formati da un profilo in alluminio al quale vengono incollate le lastre di vetro sì da essere complanari ai pannelli ciechi.
Le pareti «Sealed» hanno trovato un interessante impiego nella sede inglese della Glaxo (progettisti RMJM, Main Contractors MACE, cliente Glaxo Wellcome European Headquarters), un edificio in vetro e mattoni a vista nel quale lavorano circa 200 dipendenti. L'aerazione dell'edificio è regolata da un sistema meccanico integrato da un sistema che consente l'entrata e l'uscita dell'aria in modo naturale. Un frangisole in legno comandato automaticamente provvede a schermare le parti vetrate e connota architettonicamente l'edificio. Tutte le partizioni interne sono realizzate con pareti strutturali in vetro «Sealed»; le pareti non trasparenti sono in sicomoro; nelle intercapedine dei moduli vetrati sono inserite tende alla veneziana orientabili.

Sealed
«Sealed» partitions are constantly being enriched with applicatory possibilities such as, for example, equipping blind walls with aluminum tracks geared to supporting shelves in wood or glass. Another novelty involves glazed modules, made up of a special profile in aluminum, to both sides of which sheets of glass are glued, so that they are in the same plane as the blind panels. «Sealed» walls have found an intriguing application at the British headquarters of Glaxo (designers: RMJM, Main Contractors: MACE and client: Glaxo Wellcome European Headquarters), a building in glass and facing bricks, in which aeration is governed by a mechanical system, rounded out by another system that enables air to enter and leave the building in a perfectly natural way. An automatically controlled sun-breaker in wood shields the glazed sections of the building and gives it an architectural distinction. All interior partitions are made of «Sealed» glass structural walls. Non-transparent walls are in sycamore and, inserted into the air space of glazed modules, are tiltable venetian blinds.

Franco Mirenzi, Vittorio Prato, U. T. Citterio
Progettisti *Designers*
Citterio
Via Provinciale 16/18, 22040 Sirone (Lecco)
☎ 031.85.35.45 **F** 031.85.35.29
E-mail: CITTFX@TIN.IT **http:** //www.citteriofx.it

SGG Stadip Silence®
Vetro stratificato a elevate prestazioni acustiche, «SGG Stadip Silence®» è composto da due o più lastre di vetro unite tra loro da un film di PVB (Polivinilbutirrale), la cui formula garantisce elevate prestazioni acustiche e di sicurezza. «SGG Stadip Silence®» viene impiegato in molti contesti, sia per isolare da rumori esterni (è usato per realizzare facciate in edifici che richiedono una protezione specifica) sia da quelli tra differenti ambienti interni (particolarmente apprezzato quindi nei divisori per uffici, come nell'esempio qui illustrato). Può essere montato anche su vetrate isolanti.

SGG Stadip Silence®
«SGG Stadip Silenc®» stratified glass, which is distinguished for its superb acoustical performance, comprises two or more sheets of glass joined together by a film of PVB (Polyvinylbutyrrale), whose formula guarantees top performance in both the acoustical and security areas. «SGG Stadip Silence®» is used in surroundings of many kinds, not only to insulate them from exterior noises (it's used to create curtain walls in buildings that require a specific type of protection) but also those between different interior settings (particularly prized in partitions for offices, as in the example shown here). It can also be mounted on insulating glazed panels.



Saint-Gobain Vetro Italia
Via Romagnoli 6, 20146 Milano
☎ 02.42.43.211 **F** 02.47.71.07.08
http: //www.saint-gobain.it

Postioma Due
Con «Postioma Due» tutte le esigenze operative possono venire soddisfatte. Il sistema prevede, oltre alle classiche scrivanie, postazioni computer, appendici e pannelli ai quali possono venire applicati contenitori sospesi. La disponibilità di mobili ad ante scorrevoli (che fanno risparmiare spazio d'uso) può diventare un argomento decisivo per la scelta di «Postioma Due», perché negli attuali layout il risparmio di spazio è prioritario. Le centinaia di soluzioni cromatiche per piani, strutture e facciate sono un altro punto di forza del programma.

Postioma Due
With «Postioma Due», all task needs can be fully satisfied. The system provides, in addition to classic desks, computer stations, extensions and panels to which hanging case pieces can be applied. The availability of furniture pieces with sliding doors (which allow users to save on utility space) can become the clincher that makes the user opt for «Postioma Due», because saving space gets top priority in present-day layouts. Hundreds of chromatic solutions for tops, structures and fronts are another pièce de résistance in the program.



Ca' Onorai Interior Design
Viale del Commercio 26/32, 35013 Cittadella (PD)
☎ 049.94.01.500 **F** 049.59.73.502



Froggy
Versatile nell'utilizzo, «Froggy» è disponibile nelle versioni con sedile e schienale separati o monoscocca in legno. Nell'un caso e nell'altro, la sedia può presentarsi con o senza imbottitura, con o senza braccioli. La destinazione d'uso non fa differenza (sale riunione, aule congressi, aree di attesa, locali di ristorazione...), perché le funzioni di «Froggy» si organizzano e si adattano con facilità, sia per l'impilabilità sia per la possibilità di unire più sedie in fila. Il modello «Froggy III» qui illustrato, su gambe e su barra, ha piani di appoggio intermedi ed è indicato per gli spazi ridotti.

Froggy
Versatile in its applications, «Froggy» comes in versions with separate seat and back or a single shell in wood. In either case, the chair can be offered with or without upholstery and with or without arms. It makes no difference what it's used for (conference rooms, congress halls, waiting areas, restaurants...), because «Froggy»'s functions are easy to organize and adapt to any situation, the chair being stackable and combinable with others in rows. The «Froggy III» model shown here, on legs and a bar, has intermediate surfaces and is recommended for cramped spaces.

Manfred Herrmann Progettista *Designer*
Dauphin - Friedriche-W. Dauphin
Espanstraße 29, D-91238 Offenhausen (Germania)
+49-91 - 58.170 **F** +49-91 - 58.10.07
E-mail: dauphin@t-line.de **http:** //www.dauphin.de
Dauphin Italia
Via Durini 3, 20122 Milano
02.76.01.83.94 **F** 02.76.02.17.23
E-mail: dauphin@dauphin.it **http:** //www.dauphin.it

Prima
Le pareti divisorie «Prima», grazie alla modularità, alla vasta gamma di tipologie e di materiali di rivestimento e finitura, offrono un'ampia libertà progettuale. All'installazione iniziale possono seguire modifiche, suddivisioni, spostamenti, inserimento di impianti tecnici, senza che ciò crei problemi. La struttura portante è costituita da un telaio in acciaio zincato piegato a freddo. I moduli vetrati sono realizzati con vetri float trasparenti (oppure vetri stampati o stratificati), ancorati a profili in alluminio anodizzato; nell'intercapedine si possono inserire tende veneziane orientabili.

Prima
«Prima» partitions, thanks to their modular character and vast spectrum of typologies, upholstery and finishing materials, offer wide-ranging design freedom. From the moment of installation they can be modified, divided, moved and invaded by technical systems without creating problems. Support structure consists of a frame in cold-bent galvanized steel. Glazed modules are made of transparent float glass panels (or pressed or stratified glass), anchored to profiles in anodized aluminum. Tiltable venetian blinds can be inserted into the air space.



GE Giussani
Via Montecassino 35, 20030 Baruccana (Milano)
0362.50.31.43 **F** 0362.52.03.07



Floor
Con il sistema «Floor» i pavimenti sopraelevati si sono aperti anche alle finiture ceramiche e lapidee, guadagnandosi così orizzonti applicativi prima preclusi a queste pavimentazioni. Impiegando gres porcellanato, cotto, marmo e graniti, Intec offre un prodotto che può soddisfare al tempo stesso esigenze estetiche e prestazionali. La realizzazione qui illustrata (cotto con intarsi di marmo bianco e grigio) dimostra come la scansione modulare dei pannelli (600x600 mm) venga camuffata con successo: il pavimento apparentemente tradizionale è in realtà sopraelevato, rimovibile e ispezionabile.

Floor
With the «Floor» system, raised floors have become available for the use of ceramic and stone finishes, thus acquiring applicatory horizons that used to be out of bounds. By using porcelain stoneware, fired brick, marble and granites, Intec offers a product that satisfies both aesthetic and performance needs. The project illustrated here (fired brick with white and grey marble inlays) reveals a successful camouflage of panels (600x600 mm) characterized by modular scanning. The seemingly traditional floor is actually a raised one that can be removed and inspected.

Intec Pavimenti Sopraelevati
Loc. Grangia, 12048 Sommariva Bosco (Cuneo)
0172.53.204 **F** 0172.53.277
Numero verde 167-016325
E-mail: Intec@ALPcom.it
http: //www.alpcom.it/intec

VimaQuadro 1
Il sistema di controsoffitti modulari «Vimaquadro 1» è costituito da una struttura a maglia quadrata ottenuta con telai autoportanti in profili opportunamente sagomati e collegati fra loro e da elementi di chiusura (quadrati o rettangolari) in lamierino di acciaio zincato o in alluminio, a richiesta con superficie forata. Le tonalità e la brillantezza delle vernici (polimerizzate a forno) impiegate per il trattamento delle superfici garantiscono un comfort ambientale ottimale (anche in termini di luminosità). Le prestazioni termoacustiche si migliorano con l'inserimento di materiali compositi.

VimaQuadro 1
The «Vimaquadro 1» system of modular false ceilings consists of a square-mesh structure with free-standing frames in profiles that have been aptly shaped and connected and by closing elements (square or rectangular) in galvanized sheet-steel or sheet-aluminum, and with a perforated surface upon request. The tones and brilliance of the paints (oven-polymerized) used for coating surfaces guarantee optimal environmental comfort (in terms of luminosity as well). Thermo-acoustical performance improves with the insertion of composite materials.



Vima termoacustica
Via Martin Luther King 7
20060 Pessano c/Bornago (Milano)
02.95.74.23.44 **F** 02.95.74.27.38
Numero verde 167-343190

Dodo - 075
Sviluppata all'insegna dell'ergonomia e della leggerezza, la poltroncina «Dodo» si trova a proprio agio sia negli ambienti di lavoro che in quelli domestici. A un primo sguardo, sedile e schienale sembrano galleggiare sopra l'austera struttura in metallo, la cui snellezza contrasta efficacemente con la forma delle parti imbottite. «Dodo» è disponibile rivestita in tessuto o pelle, con o senza braccioli (in acciaio cromato come il resto della struttura).
Il sistema di sedute per aeroporti «075» nasce dalla stretta collaborazione di Artifort con l'architetto Jan Pesman (CEPEZED), il quale vi ha riversato l'originalità del suo modo di fare architettura. Prendendo le grandi dimensioni degli spazi aeroportuali come punto di partenza del progetto, Pesman ha elaborato un sistema di sedute (due, tre, quattro, cinque e sei posti, con o senza braccioli, con o senza piani di appoggio di giunzione, a schienali contrapposti o in file singole), la cui forma ha già in sé la propria destinazione finale. La struttura è modulare: ogni parte può essere modificata e sostituita facilmente. Modelli, finiture e accessori sono tali e tanti da fare di «075» un sistema adatto alle specifiche di tutto il mondo. Ovviamente i suoi materiali sono "environmentally friendly". L'intera stuttura di «075» è stata ottimizzata da BPO (Delft).

Dodo - 075
Developed with an eye to its lightness and ergonomic assets, the «Dodo» low-backed armchair gets along famously in both work and domestic surroundings. Seat and back appear, at first glance, to float above their austere metal structure, whose slenderness forms an effective contrast with the shape of upholstered sections. «Dodo» is supplied upholstered in fabric or leather and with or without arms (in chromium-plated steel like the rest of the structure).
The «075» seating system for airports was born of close collaboration between Artifort and architect Jan Pesman (CEPEZED), who poured into it all of his architectural originality. Taking the outsized dimensions of airport spaces as the point of departure of his design, Pesman worked out a system of seats (two, three, four, five and six places, with or without arms, with or without joining surfaces and with facing backs or in single rows) whose shape clearly indicates what it will be used for. The structure is modular, each part being easily modified and replaced. Models, finishes and accessories are such and so plentiful that «075» qualifies as the right system for the specific needs of the whole world. Its materials are, of course, environment-friendly. The entire structure of «075» has been optimized by BPO (Delft).







René Holten (Dodo) Progettista *Designer*
Jan Pesman (075) Progettista *Designer*
Artifort®
St. Annalaan 23, NL-6214 AA Maastricht (Olanda)
+31-43 - 32.50.008 **F** +31-43 - 32.11.409
E-mail: postbus@artifort.com
http: //www.artifort.com

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*

Controsoffitti e pareti
Eraclit Prefabbricati è attiva in diversi settori industriali: nella prefabbricazione leggera, nel campo dell'energia solare, nella prefabbricazione civile (abitazioni, centri sociali, scuole...) e in quella per uffici, dove opera con pareti prefabbricate per interni (pareti mobili e attrezzate, elementi rimovibili in muratura) e controsoffitti (in alluminio, acciaio, nonché in legno naturale di frassino). Nell'esempio qui illustrato (Auto Porsche, Filiale di Padova, progetto arch. D. Scarpa), Eraclit ha fornito pareti mobili in cristallo e soffittature metalliche con illuminazione integrata.

False ceilings and prefab walls
Eraclit Prefabbricati is active in various industrial sectors – light prefab work, the solar energy field, civilian prefabs (residences, social centers, schools...) and the office area, where they work with prefab walls for interiors (movable walls, tool fences and removable masonry elements) and false ceilings (in aluminum and steel as well as natural ash).
In the example shown here (Auto Porsche, Padua branch, design by architect D. Scarpa), Eraclit has supplied movable walls in plate glass and metal ceilings with built-in lighting.



Eraclit Prefabbricati
Via Moglianese 2/B, 30030 Peseggia (Venezia)
041.44.93.33 **F** 041.44.82.51





Aurea
Destinata alle sale di spettacolo, «Aurea» è un'ampia poltrona con struttura interamente in metallo; il sedile si ribalta per contrappeso ed è provvisto, come lo schienale, di molleggio con imbottitura in poliuretano schiumato a freddo; entrambi sono muniti di scocca retroschienale e sottosedile. I braccioli sono in poliuretano integrale. La poltrona può essere attrezzata con poggiatesta e con portabicchiere integrato al bracciolo.

Aurea
Designed for use in theaters, «Aurea» is a generously proportioned armchair with an entirely metal structure. The seat tips up because counterweighted and, like the back, is provided with springs and cold-foamed polyurethane upholstery. Both come equipped with a behind-back and under-seat shell. Arms are in solid polyurethane. The armchair can be equipped with a headrest and glass holder, built into its arm.

Paolo Favaretto Progettista *Designer*
Destro
Via Marco Polo 11, 35020 Albignasego (Padova)
049 - 88.05.299 **F** 049 - 88.05.384
E-mail: destropd@tin.it

Sistema Men
Le piastrelle autoposanti in acciaio inox goffrato del «Sistema Men» si applicano liberamente sulla soletta e su pavimenti preesistenti, senza cemento o colle. Il pavimento così ottenuto è perfettamente finito e al tempo stesso rimovibile in qualsiasi momento. Grazie a un supporto brevettato in gomma a giunti sfalsati, il pavimento «Sistema Men» è fonoisolante e previene l'umidità. L'acciaio garantisce invece resistenza all'usura, anche in presenza di traffico intenso, ed evita il ricorso alla manutenzione.

Sistema Men
Self-laying tiles in embossed stainless steel from «Sistema Men» (men system) are freely applied to old floor slabs and flooring without any cement or glues. A floor achieved in this way is thoroughly finished but can also be removed at any time. Thanks to a patented support in rubber and staggered joints, the «Sistema Men» floor is sound-insulating and prevents moisture from forming. Steel guarantees resistance to wear, even when subjected to heavy traffic, and makes maintenance unnecessary.



P.M.F. Lavorazioni Metalliche
Via Rutilia 16, 20141 Milano
02.57.40.92.44 **F** 02.57.40.79.53

Line
I controsoffitti in acciaio «Line» (disponibili nei tipi small, medium e large) si adattano a qualsiasi ambiente architettonico, con una rigorosa scelta delle linee di congiunzione tra i vari elementi. Le doghe vengono ancorate a scatto al sistema modulare "venticinque esatto", grazie al quale il controsoffitto può assumere movimenti geometrici e plastici, pur nel rispetto delle caratteristiche di indeformabilità dell'acciaio; sulla stessa struttura si possono collocare, senza modifiche, profili posti in ordine ortogonale o diagonale, nonché integrare i corpi illuminanti (del tipo dark light).

Line
«Line» false ceilings in steel (available in small, medium and large types) fit in with any architectural setting whatsoever, through a rigorous choice of lines joining the various elements. Staves are anchored by snapping into an "exactly twenty-five" modular system, thanks to which false ceilings take on geometric and plastic movements, all within the limits of the non-deformability of steel. Profiles in orthogonal or diagonal order can be placed on the structure without making any changes, and dark-light type lighting bodies can be built into it.



AMS - Architectural Metal Systems
joint venture with Steiner
Via L. Manara 2, Palazzo Steiner
20051 Limbiate (Milano)
02.99.45.121 **F** 02.99.69.048





Lyon
Installata per la prima volta nell'Opera di Lione progettata da Jean Nouvel, la poltrona «Lyon» ha una linea essenziale, sottolineata dall'alta qualità del rivestimento in pelle naturale. Concepita per gli auditori e i teatri, la poltrona offre garanzie di ottima resa acustica e massima comodità (anche per un uso prolungato e di lavoro; per le sale conferenza è disponibile il modello F-45 munito di tavolino indipendente). «Lyon» si avvale di una tecnologia che le consente di adattarsi ai vari gradi e raggi di circonferenza delle file in cui viene aggregata. Con l'eleganza del suo disegno e la sua adattabilità, «Lyon» contribuisce al decoro d'insieme degli spazi in cui viene inserita.



Lyon
Installed for the first time at the Lyon's Opera House designed by Jean Nouvel, the «Lyon» armchair vaunts an essential line, highlighted by the top quality of its natural leather upholstery. Conceived for use in auditoriums and theaters, the armchair offers guarantees of optimal acoustical yield and maximum comfort (even for prolonged use and work). Available for conference rooms, model F-45 is supplied with an independent end table. «Lyon» has the benefit of technology that allows it to adapt to the various levels and circumferential radii of rows in which it finds itself. The elegance of its design and adaptability enable «Lyon» to make a big contribution to the overall decor of any space.

Figueras International Seating
Ctra. Parets-Bigas Km 7,7
E-08186 Lliçà de Munt - Barcelona (Spagna)
+34-93 - 84.45.050 **F** +34-93 - 84.45.061
E-mail: tyfifueras@mail.cinet.es
http: //www.figueras.com

KeyForm
La collezione «KeyForm» offre una gamma di opzioni per l'arredo dell'ufficio direzionale davvero vasta. Le scrivanie possono avere piani di otto forme diverse, montati su supporti cilindrici in metallo o su pannelli in legno; i mobili componibili sono proposti in quattro altezze e due larghezze; le cassettiere sono semplici, doppie o triple; i piani di lavoro vengono attrezzati con elementi terminali indipendenti o girevoli; i tavoli riunione hanno configurazione variabile, ottenuta attraverso l'aggregazione di quattro tipi di modulo. Finiture: noce, mogano, ciliegio naturale o nero.

KeyForm
The «KeyForm» collection offers a range of options to choose from for managerial interior office decors that is truly vast. Desks come with tops in eight different shapes, mounted on cylindrical supports in metal or panels in wood. Sectional furniture pieces are available in four heights and two widths. Drawer pedestals are single, double or triple. Work tops are equipped with independent or revolving terminal elements. Conference tables are distinguished for variable configurations, achieved by aggregating four types of module. Finishes: walnut, mahogany, natural or black cherry.

Abbondinterni
Via B. Cellini 2/4, 22066 Mariano Comense (CO)
031.75.07.75 **F** 031.75.13.66

Geodes
Gli arredi della linea «Geodes» adottano una trave portante in estruso di lega leggera, mentre le mensole per il sostegno dei piani e le basi sono in alluminio pressofuso. I piani di lavoro possono essere in essenza di legno Bolivar, in essenza di frassino tinto nero oppure in cristallo. I piani in legno hanno i bordi sagomati anatomicamente.

Geodes
Furnishings from the «Geodes» line are mounted on a support beam in a light alloy extrusion, while shelves that hold up tops and bases are in die-cast aluminum. Work tops come in a species of Bolivar wood, ashwood stained black or plate glass. Tops in wood feature anatomically shaped edges.

Trau Press
Via Cuneo 186, 12042 Bra (Cuneo)
0172.43.64.11 **F** 0172.43.64.90/0172.43.64.91
E-mail: traucom@tin.it **E-mail:** trauexp@tin.it

Dùne
La collezione «Dùne» comprende poltrone direzionali (con o senza poggiatesta imbottito in pelle), sedie semidirezionali, operative e d'attesa, realizzate in conformità alle norme UNI e DIN. I modelli direzionali adottano il meccanismo di oscillazione Multibloc (sei posizioni), mentre quelli semidirezionali e operativi sono dotati del dispositivo Sincrobloc. I braccioli sono in poliuretano integrale autopellante con inserto in acciaio; le basi a cinque razze sono in alluminio pressofuso e dotate di doppie ruote in nylon rinforzato autofrenanti a scorrimento differenziato.

Dùne
The «Dùne» collection embraces managerial armchairs (with or without a leather-upholstered headrest), semi-executive, task and waiting-area armchairs, turned out in conformity with UNI and DIN regulations. Executive models make use of the Multibloc oscillation mechanism (six positions), while semi-managerial and task items come equipped with the Sincrobloc device. Arms are in solid, self-cleaning polyurethane with an inlay in steel. Four-spoked bases are in die-cast aluminum and come equipped with self-braking double wheels in reinforced nylon that slide in different directions.

Officia
Via della Misericordia 35
20057 Vedano al Lambro (Milano)
039.49.26.11 **F** 039.49.28.93
E-mail: officia@tin.it

Lux
Legno, cuoio e cristallo sono i materiali impiegati per costruire «Lux», una linea di arredi il cui nome evoca leggerezza e luminosità. I piani dei tavoli e delle scrivanie sono realizzati in cristallo oppure in legno rivestito in cuoio o impiallacciati in Bubinga. I mobili sono rivestiti in cuoio, con facciate in cuoio o impiallacciate in Bubinga. La poltrona direzionale è dotata di meccanismo ergonomico; ha struttura di metallo e schiumatura a freddo.

Lux
Wood, leather and plate glass are the materials employed to make «Lux», a line of furnishings whose name, which means 'light' in Latin, evokes a feeling of lightness and luminosity. The tops of tables and desks are made of plate glass or wood sheathed with leather or veneered with Bubinga wood. Furniture pieces are upholstered with leather and have facings in leather or veneered with Bubinga. The executive armchair comes equipped with an ergonomic mechanism and has a structure in cold-foamed metal.

G. Faleschini Progettista *Designer*
I 4 mariani - Divisione Arredo uffici
Via S. Antonio 102/104
22060 Perticato - Mariano Comense (Como)
031.74.62.04 **F** 031.74.90.60

Marmoleum®
Le materie prime di cui è costituito (un impasto di olio di semi di lino, farina di legno, resina, pietra da calce e pigmenti, steso su un supporto di juta) fanno di «Marmoleum®» un prodotto tutto naturale e riciclabile. I pavimenti realizzati con questo materiale (o con altri linoleum Forbo) sono estremamente resistenti, igienici e, all'occorrenza, altamente decorativi, grazie alla ricca tavolozza di colori e disegni (compresi nella linea di bordi decorati «Marmoleum® Mosaic») cui è possibile attingere.
Ne sono un esempio le realizzazioni qui illustrate, in particolare il rifacimento di un pavimento nel Municipio di Hilversum, un edificio di Willem Marinus Dudok, che nella città olandese fu per molti anni direttore dei lavori pubblici, recentemente rinnovato.
L'immagine in dettaglio si riferisce a un pavimento realizzato con «Marmoleum®» e «Marmoleum® Mosaic».

Marmoleum®
The raw materials that go into «Marmoleum®» (a mixture of linseed oil, wood flour, resin, limestone and pigments smeared over a jute support) have made it a product that is totally natural and recyclable. Floors made of this material (or other Forbo linoleum) are extremely tough, pristinely hygienic and, when needed, highly decorative, thanks to a rich palette of colours and designs (including those of the «Marmoleum® Mosaic» line) provided by the company.
An example are the creations illustrated here, encompassing in particular the refurbishing of a floor at the Municipality of Hilversum, a recently renovated building by Willem Marinus Dudok, who was head for many years of the public works department of the Dutch city.
The image in detail is of a floor made of «Marmoleum®» and «Marmoleum® Mosaic».

Forbo-krommenie
P.O. Box 13, NL-1560 AA Krommenie (Olanda)
+31-75 - 64.77.477 **F** +31-75 - 62.15.466
http: //www.forbo-krommenie.com

Progetto DI
Società operante nel settore del mobile dal 1951, Zeta è una delle tante aziende italiane nelle quali la flessibilità produttiva e l'attenzione al cliente sono il frutto di una sensibilità imprenditoriale che si appoggia alle moderne tecnologie industriali senza dimenticare l'esperienza artigianale. I suoi prodotti sono al tempo stesso tradizionali e perfettamente aggiornati, come dimostra la linea di arredi direzionali «Progetto DI» con l'esempio qui illustrato (PRDI - 3B), scrivania, cassettiera, allungo, mobile basso e mobile alto in noce nazionale tinto chiaro.

Progetto DI
A company that's been working in the furniture sector since 1951, Zeta is one of those Italian outfits where productive flexibility and staying tuned in to the client's needs are the fruit of entrepreneurial sensitivity, honed to a fine cutting edge by modern industrial technologies without leaving handcraftsmanship trailing in the dust. Their products are both traditional and up-to-the-minute, as shown by the «Progetto DI» line of executive furnishings in the example (PRDI - 3B) - desk, drawer pedestal, extension and high and low furniture pieces in pale Italian walnut.

Marco Meroni Progettista *Designer*
Zeta
Via XXIV Maggio 8, 20050 Verano Brianza (MI)
0362.99.06.49 **F** 0362.90.32.15
E-mail: zeta@pn.itnet.it

E2000
Dalla semplice scrivania alla più sofisticata postazione di lavoro: è possibile con «E2000», un sistema di arredi modulare, semplice da gestire, versatile, flessibile alle continue trasformazioni organizzative che l'ufficio sta subendo, ma sempre attento alle esigenze e al comfort psicofisico degli utilizzatori. Può delimitare aree chiuse negli uffici open space oppure configurare gruppi di workstation più o meno compatti, uniti a croce o in linea. Nell'esempio illustrato la scrivania ha piano in ciliegio ed è attrezzata con tavolino appendice su ruote.

E2000
From a simple desk to the most sophisticated work station imaginable. That's what you get with «E2000», a modular furnishing system that's simple to manage, versatile and flexible in response to the nonstop organizational transformations the office is constantly subject to, but never fails to cater to the user's needs and psycho-physical comfort. It ropes off private areas in open-space offices or configures groups of work stations that are more or less compact, or arranged in cross or linear formations. In the example shown here, the desk has a top in cherry and is equipped with an additional end table on wheels.

Pierluigi Stella Progettista *Designer*
Estel Progetto Ufficio - Estel Group
Via S. Rosa 70, 36016 Thiene (Vicenza)
0445.38.96.11 **F** 0445.80.88.01/80.88.03 (export)
http: //www.estel.com

Metron
Dimensioni e materiali destinano i tavoli da riunione e le scrivanie «Metron» (linea presentata nel 1992) agli uffici di più alto grado. Piani e basi sono infatti rivestiti in cuoio, lavorato con la maestria che è propria di Matteograssi. Le basi sono in legno e vengono ancorate ai piani con parti in acciaio, mentre i loro appoggi a terra sono in alluminio. I piani sono costituiti da multistrati di legno e parti in tamburato con bordi in massello verniciato e rivestito in cuoio trattato antimacchia. Le parti in legno sono rifinite in noce naturale oppure tinto ebano o mogano.

Metron
You can see at a glance, from their dimensions and materials, that «Metron» conference tables and desks (line presented in 1992) are perfect for high-class offices. Tops and bases are sheathed with leather and worked with the mastery that is Matteograssi's alone. Bases are made of wood and anchored to tops with steel components, while their ferrules are in aluminum. Tops consist of many layers of wood and parts in veneer with borders in varnished heartwood and sheathed with leather, treated to slough off stains. Parts in wood are finished in natural walnut, or ebony or mahogany stains.

Carlo Bartoli Progettista *Designer*
Matteograssi®
Via Padre Rovagnati 2
22066 Mariano Comense (Como)
031.4.50.40 **F** 031.74.83.88 **Tlx** 380667

Firenze
La sedia «Firenze» è stata progettata e costruita con il minor numero possibile di parti. Si compone di una struttura in alluminio e di una membrana in tessuto high-tech tesa tra sedile e schienale (a richiesta leggermente imbottita), che sostituisce la consueta scocca in legno o polipropilene. L'elemento di raccordo tra schienale e bracciolo assorbe le forze che nascono al momento in cui la sedia viene caricata e le trasforma in leggere oscillazioni. «Firenze» è disponibile con struttura a slitta in alluminio, in legno e alluminio oppure con struttura oscillante di legno.

Firenze
The «Firenze» chair was designed and built with as few parts as possible. It comprises a structure in aluminum and membrane in a high-tech fabric stretched between seat and back (lightly padded, upon request), which replaces the usual shell in wood or polypropylene. The element that connects back and arm absorbs the shocks that result the moment someone is seated, transforming them into minimal-arc oscillations. «Firenze» is supplied with a sled structure in aluminum, or wood and aluminum, or with an oscillating wooden structure.

Mathias Seiler Progettista *Designer*
Sedus® - Sedus Stoll
Brückenstraße 15, D-79761 Waldshut (Germania)
+49-7751 - 84.247 **F** +49-7751 - 84.245
In Italia: Sedus Stoll Italia
Via Giotto 20/22, 22075 Lurate Caccivio (Como)
031.49.41.11 **F** 031.39.01.07
http ://www.sedus.com

Brief
Le poltroncine «Brief» hanno sedile e schienale in grado di assumere innumerevoli configurazioni. In particolare, la versione presidenziale si adatta alle diverse misure antropometriche di ogni singolo utilizzatore, assecondandone le svariate posture durante il lavoro, così come richiesto dalle recenti direttive europee. Il bracciolo (regolabile in altezza) ha un disegno che soddisfa le complesse situazioni ergonomiche di chi lavora al computer. I rivestimenti in pelle Frau sottolineano la sinuosità della seduta alludendo al tempo stesso ai complessi cinematismi interni.

Brief
«Brief» armchairs have seats and backs that, chameleon-like, take on any number of configurations. The presidential model, in particular, adapts to the most widely varied anthropometric ins and outs of each individual user, fitting in with his work postures to perfection, as required by recent European guidelines. Arms, which are height-adjustable, are designed to satisfy the complex ergonomic situations of computer minions, while Frau leather upholstery spotlights the sinuosity of the seat and its complex interior kinematic mechanisms.

Emilio Ambasz Progettista *Designer*
Poltrona Frau
62029 Tolentino (Macerata)
0733.90.91 **F** 0733.97.16.00

M2
Il programma di arredi «M2» nasce per corrispondere alle trasformazioni che l'ufficio ha subito passando dall'era della macchina per scrivere a quella del computer. Il nuovo posto di lavoro deve essere pensato per lo schermo del computer, come avviene in «M2», la cui scrivania (il piano, in laminato o cristallo, ha una superficie di un metro quadrato) è utilizzabile su tre lati ed è sorretta da uno speciale supporto che consente di regolare l'altezza del piano in modo da collocare lo schermo all'altezza degli occhi dell'utilizzatore. Il supporto contiene il CPU e gli accessori del computer.

M2
The «M2» furnishing program was born to synchronize with the transformations undergone by the office when it graduated from the typewriter era to the computer one. The new workstation had to get into synch with the computer screen, as occurs in «M2», whose desk (the top, in laminate or plate glass, has a surface measuring one square meter) can be used on three sides. It is undergirded by a special support, the latter allowing the top to be adjusted in such a way that the screen levels off at the height of the user's eyes. The support contains the CPU and computer accessories.

Bulo®
Industriezone Noord B6, B-2800 Mechelen (Belgio)
+32-15 - 28.28.28 **F** +32-15 - 28.28.29
http: //www.bulo.com

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*



Apla
Nuovo sistema multifunzionale di sedute per la collettività, «Apla» è in grado di soddisfare le più diverse esigenze. Tra tutti, significativo il modello a quattro gambe, con sedile ribaltabile e schienale a contatto permanente, impilabile sia orizzontalmente che verticalmente. La sedia può essere fornita di braccioli pieghevoli, tavoletta scrittoio e agganci.

Apla
New multi-functional seating system for public places, «Apla» is capable of satisfying the most widely varying needs. One of the most successful models is a four-legged chair with a tip-up seat and permanent-contact back, which is stackable both vertically and horizontally. It comes equipped with folding arms, desk arm and attachments.





Gino Gamberini Progettista *Designer*
Cazzaro
Via Pacinotti 19, 35017 Piombino Dese (Padova)
049.93.65.299 **F** 049.93.66.222
E-mail: cazzaro@cazzaro.com
http: //www.cazzaro.com/

Unik
Ricerca e tecnologia fanno di «Unik» un sistema operativo qualificato e altamente competitivo, comprendente scrivanie, supporti per informatica, raccordi e penisole, tavoli riunione, elementi di servizio, schermi, mensole e contenitori in diverse dimensioni con ante e cassetti, tutti corredati di numerosi accessori. I piani di lavoro sono rivestiti in laminato post-forming 7/10 bordato ABS (grigio chiaro o noce) e vengono sorretti da strutture metalliche canalizzate di rapido montaggio e verniciate con polveri epossidiche. Schermi e ripiani a mensola sono realizzati in MDF e laccati. Con i suoi molteplici elementi componibili e modulari «Unik» consente di realizzare svariate soluzioni di arredo, sino a ottenere complesse articolazioni operative, caratterizzate da notevoli risparmi nei tempi di installazione.



Unik
Research and technology have made «Unik» a qualified and highly competitive task system, including desks, supports for information science, connections and peninsulas, conference tables, service elements, screens, shelves and case pieces in various sizes with leaves and drawers, all equipped with numerous accessories. Work tops are covered with 7/10 post-forming laminate, edged with ABS (pale grey or walnut), and underpinned by channeled metal structures that can be assembled in a twinkling and are epoxy-painted. Screens and bracketed shelves are made of MDF and lacquered. Thanks to its manifold sectional and modular elements, «Unik» enables the user to create various decor solutions, resulting in a wide variety of complex task items, characterized by notable savings in installation times.

Antonio Morello Progettista *Designer*
Della Valentina Office
Via XX Settembre 272
33080 Roveredo in Piano (Pordenone)
0434.59.06.02 **F** 0434.59.05.94
E-mail: dvo@telenia.it **http:** //www.dvpffice.com

Isotta
I tavoli «Isotta», informaticamente integrabili, si trovano a loro agio sia negli ambienti di lavoro che in quelli domestici, potendo essere usati come scrittoi, scrivanie o tavoli riunione. La loro struttura portante è costituita da elementi telaio in tubo di acciaio liberamente disposti e collegati da giunti in fusione di alluminio. I piani portanti sono differenziati per tipologie operative e sagomati in funzione di un'ottimizzazione dell'uso.

Isotta
«Isotta» tables, which can be integrated for computer work, are at their ease in both work and domestic surroundings, as they can be used as either desks or conference tables. Their support structure comprises frame elements in steel tubing, freely arranged and linked by joints in aluminum casting. Support tops are made differently according to their relative task typologies and shaped to optimize their user-friendliness.





Ultom Italia®
Via Postumia di Levante 51, 35013 Cittadella (PD)
049.59.71.877 **F** 049.94.00.650

Sistemi per interni
La società St.Tre Italia arreda dal 1958 uffici e spazi per la collettività, con una particolare specializzazione nel campo degli archivi e delle biblioteche. In collaborazione con aziende e gruppi internazionali del settore, la società realizza opere "chiavi in mano", con arredi e impianti di avanguardia studiati *ad hoc*. L'immagine qui riprodotta illustra il dettaglio di un intervento in un edificio storico nel quale sono state inserite postazioni di lavoro realizzate con gli arredi della serie «TNT», produzione Steelcase Strafor.

Systems for interiors
St.Tre Italia has been furnishing offices and public spaces since 1958, their particular focus being specialization in the field of files and libraries. The company creates turnkey (ready-for-use) projects, in collaboration with sector companies and international groups, with avantgarde and custom-researched decors and systems. The image reproduced here shows a detail of a job on a historic building into which work stations done with furnishings from the «TNT» series produced by Steelcase Strafor were inserted.



St.Tre Italia
Viale Milanofiori, Strada 3, Palazzo B4
20090 Assago (Milano)
02.57.51.03.53 **F** 02.57.51.19.87
E-mail: Sttre@tin.it

Click
La struttura e i complementi degli arredi operativi «Click» sono pensati per far sì che essenzialità e funzionalità siano caratteristiche inalterabili del sistema. Esso comprende tutti i componenti e gli accessori indispensabili a ottimizzare la funzionalità operativa di un ufficio, a partire dai piani di lavoro, proposti in varie dimensioni e sagome, con relativi raccordi e piani ausiliari, sorretti da supporti in profilato di acciaio a sezione circolare e da staffe di appoggio a terra in lamiera di acciaio stampata. L'ispezionabilità della canalizzazione è agevole.

Click
The structure and complements of «Click» task furnishings were dreamed up to make sure that essentialness and functional prowess would be unalterable features of the system. Included are all the components and accessories needed to optimize the purely functional side of an office, starting with work tops, offered in various sizes and shapes, with relative connections and auxiliary tops, held up by supports in steel section with a circular cross-section and floor brackets in pressed steel plate. Channels and raceways are easy to get at.



Complus - Marchio di Giaiotti
Via Udine 25, 33043 Cividale del Friuli (Udine)
0432.73.34.14 **F** 0432.70.04.48
E-mail: giaiotti@pn.itnet.it **http:** //www.giaiotti.itm

Arredi e apparecchiature per l'ufficio ***Office furnishings and equipment***



P. Consolini - C. Biondi - M.C. Capponcelli - D. Biondi
Progettisti *Designers*
Com
Via Einstein 63, 40017 S. Giovanni in Persiceto (BO)
051.82.01.11 **F** 051.82.69.87

Twinsystem
Il sistema si basa sull'idea di fornire postazioni di lavoro che posseggano il massimo di funzionalità, anzi una "doppia funzionalità", sulla capacità cioè di poter definire in libertà il layout e di scegliere la soluzione ottimale tra le tante offerte dal prodotto. «Twinsystem» Aggregato permette la creazione di configurazioni indipendenti e spostabili in qualsiasi momento, mentre «Twinsystem» Integrato sfrutta la componibilità di piani lavoro che condividono medesimi componenti strutturali creando aree di lavoro a sistema, capaci di crescere in orizzontale e verticale.

Twinsystem
The system, based on the idea of supplying workstations, distinguished for being the ultimate in functional impeccability, being "doubly functional" in fact, is also known for its talent for freely defining layouts and choosing the best solution from the many offered by the product. Aggregated «Twinsystem» allows the creation of independent configurations that can be moved anywhere at any time, while Integrated «Twinsystem» takes full advantage of the sectional properties of work tops that share the same structural components, thus creating system work areas, capable of growing either vertically or horizontally.



FOTO MARIO CARRIERI

Easy Screen
Sistema integrato di pareti modulari e piani di lavoro, «Easy Screen» si installa e modifica facilmente, grazie alla versatilità dei suoi componenti. È dotato di una canalizzazione senza interruzione tra gli elementi, che permette l'inserimento di cavi (e prese multiple anche con accesso all'altezza dei piani di lavoro) per computer, telefono ed elettricità attraverso vie separate. Sulla struttura metallica si applicano pannelli modulari ignifughi (Classe 0), proposti in diverse finiture (tessuto, legno, laminato, metallo) e svariati colori. Ottimo il livello di abbattimento acustico.

Easy Screen
An integrated system of modular walls and work tops, «Easy Screen» is easy to install and even easier to modify thanks to the versatility of its components. It comes equipped with raceways that don't break into the aesthetic of elements, allowing the insertion of cables (and multiple sockets with access at the height of work tops) for computers, telephones and electrical equipment through separate channels. Applied to the metal structure are fire-resistant modular panels (Class O), offered in various finishes (fabric, wood, laminate and metal) and a wide variety of shades. Noise-deadening level is optimal.



Idea Progetto Progettista *Designer*
Sagsa
Ripa Ticinese 111, 20143 Milano
02.89.40.47.71 **F** 02.58.10.42.04
E-mail: info@sagsa.net **http:** //www.sagsa.net

Libreria Less
La linea «Less» si arricchisce di un nuovo progetto: la libreria. Iscritta in un quadrato di 160 cm di lato, nella sua versione a giorno moltiplica le linee pure e minimali del tavolo concepito da Jean Nouvel per la Fondation Cartier di Parigi, integrandole con fermalibri sospesi e con un profilo illuminante sulla facciata inferiore del ripiano: libri e oggetti vengono così impreziositi da una tenue luce dall'alto. Nella versione chiusa, come posata sulle sue gambe esili e al medesimo tempo forti, consta di sobri volumi a sviluppo orizzontale, chiusi sul fronte da ante in alluminio con movimento a ribalta e a cassetto. Le dimensioni nascono da multipli di 40 cm.

Less bookcase
The «Less» line has been made richer by the addition of a new item – a bookcase. Cast as a square measuring 160 cm down each side, it multiplies pure and minimal lines, in its open version, of a table conceived by Jean Nouvel for the Cartier Foundation in Paris, combining them with hovering bookends and an illuminating profile on the bottom of the shelf. Books and objects are thus enhanced by a soft light from above. The closed model rests on slender but sturdy legs and features sober volumes with a horizontal impact, closed at the front by tip-up aluminum doors with a drawer. Dimensions come in 40-cm multiples.





Isao Hosoe Progettista *Designer*
Sacea
Via Ca' Rossa 7/9, 20023 Cerro Maggiore (Milano)
0331.44.78.00 **F** 0331.51.59.94
E-mail: "SACEA@NEMO.IT"

Verve
Per compattezza, alta flessibilità, disponibilità alla rapida configurazione del layout, postazioni con spiccate doti ergonomiche e prossemiche, «Verve» ha tutti i requisiti per corrispondere alle rapide trasformazioni che l'ufficio sta subendo. Il sistema si sviluppa in verticale attraverso colonne impilabili che consentono in qualunque momento di integrare il posto di lavoro con un'ampia gamma di accessori, sempre rimanendo all'interno delle dimensioni del piano stesso. Elementi su ruote permettono di ampliare le zone di lavoro creando aree di comunicazione/riunione.

Verve
As far as compactness, pronounced flexibility, hair-trigger responsiveness to fast layout configurations and workstations with outstanding ergonomic and proxemic gifts are concerned, «Verve» has what it takes to respond to the rapid transformations the office is undergoing. The system has been developed in a vertical direction through stackable columns that make it possible to round out the workstation with a wide variety of accessories, while never overstepping the boundaries of the top. Elements on wheels allow work areas to be enlarged to create communication/meeting enclaves.



Jean Nouvel Progettista *Designer*
Unifor
Via Isonzo 1, 22078 Turate (Como)
02.96.71.91 **F** 02.96.75.03.99/96.75.08.59



OFX 500
L'apparecchio «OFX 500» (Triumph Adler FX 610i) è il primo modello di una nuova linea di facsimile Olivetti Lexikon a carta comune con tecnologia a getto d'inchiostro (64 livelli di grigio). Compatto e facile da usare, opera come fax, agenda telefonica/telefono e copiatrice (con funzione multicopia e zoom da 70 a 140%). Dispone di un alimentatore che permette di inviare in automatico fino a cinque pagine e di un cassetto per 40 fogli (formato A4). Una memoria di emergenza (21 pagine) entra in funzione qualora vengano a mancare inchiostro o carta. Dimensioni: 359x264x193 mm.

OFX 500
The «OFX 500» unit (Triumph Adler FX 610i) is the first model of a new line of ordinary-paper Olivetti Lexikon facsimiles with inkjet technology (64 levels of grey). Compact and easy to use, it works like a fax, address book/telephone and copier (with multiple-copy function and zoom from 70 to 140 percent). It has a feeder that allows the user to send up to five pages automatically and a drawer for 40 sheets of paper (size A4). An emergency memory (21 pages) goes into action when ink or paper are used up. Dimensions: 359x264x193 mm.

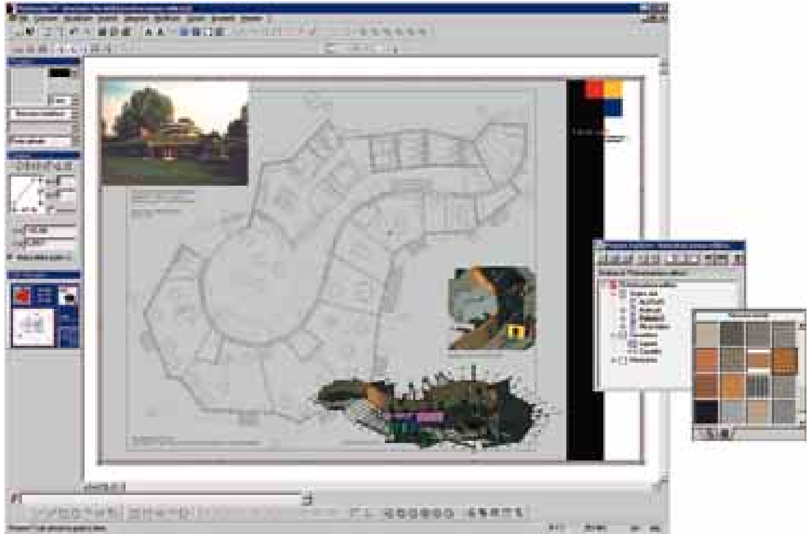


Olivetti Lexikon
Via Jervis 77, 10015 Ivrea (Torino)
0125.52.001
Via Lorenteggio 257, 20152 Milano
02.48.361 **Numero verde** 167-365453
http: //www.olivettilexikon.com

Scenic Celsius - Monitor MCF 3501 T
Grazie alla tecnologia di avanguardia, alle potenti potenzialità grafiche e alla grande versatilità di prestazione, le personal workstation «Scenic Celsius» si posizionano ai livelli massimi del mercato nell'ambito della progettazione, della modellazione e della simulazione nei settori meccanico, elettrotecnico e dell'ingegneria civile. Disponibili nelle versioni mono e biprocessore, sono equipaggiate con processore Pentium® II di Intel fino a 333 MHz e dispongono di un software preinstallato particolarmente ricco (NT, MS Word, MKS, NFS client, X-Windows).
Nel campo dei monitor, Siemens Nixdorf dispone anche di un apparecchio a schermo piatto: «MCF 3501 T», 374x358x200 mm, diagonale 35 cm, tubo TFT-LCD antiriflesso, risoluzione (pixel/Hz) 1024x768.

Scenic Celsius - Monitor MCF 3501 T
Thanks to avantgarde technology, strong graphic potential and great performance versatility, the «Scenic Celsius» personal workstation has won a position at the highest levels of the market in the areas of design, shaping and simulation in the mechanical, electrotechnical and civil engineering sectors. Available in mono- and bi-processor versions, they come equipped with a Pentium® II processor from Intel up to 333 MHz and vaunt particularly rich pre-installed software (NT, MS Word, MKS, NFS client and X-Windows). In the monitor field, Siemens Nixdorf also has a unit with a flat screen – «MCF 350 1T», 374x358x200 mm, 35-cm diagonal and an TFT-LCD anti-reflection tube with a resolution of 1204x768 pixels/Hz.

Siemens Nixdorf Informatica
Via Roma 108, 20060 Cassina de' Pecchi (Milano)
02.95.12.13.33 **F** 02.95.12.15.80
Numero verde 167-466820
http: //www.sni.it **http:** //www.sni.de/public/pc



Océ 5120
Il plotter inkjet «Océ 5120», in grado di operare anche a colori, è il sistema ideale per applicazioni CAD nell'ingegneria civile e nella progettazione architettonica. L'innovativa testina a 128 ugelli assicura che a ogni passaggio venga coperta una grande area di stampa, garantendo così velocità e produttività elevate. La testina per la stampa a colori fornisce subito disegni con immagini a piena saturazione del colore, con ombreggiature a toni ben differenziati e linee estremamente definite. Risoluzione di 360 dpi a colori e 720 dpi in bianco e nero. Formati di stampa: A0 e A1.

Océ 5120
The «Océ 5120» inkjet plotter, which works in colour, is the ideal system for CAD applications in the fields of civil engineering and architectural design. An innovative head with 128 nozzles makes sure that a large area is covered with print every time the plotter is used, guaranteeing top speed and output. Colour print heads supply designs with images fully saturated with colour, distinctly toned shadings and sharply defined lines. Resolution: 360 dpi in colours and 720 dpi in black and white. Printing formats: A0 and A1.



Océ-Italia
Via Cassanese 206, 20090 Segrate (Milano)
02.21.631 **F** 02.21.31.019
http: //www.oce.com/

PlanDesignFT
Un elaborato chiaro e ben presentato è anche convincente. Con il software «PlanDesignFT» i progettisti hanno in mano uno strumento che li aiuta enormemente nel loro lavoro. «PlanDesignFT» consente infatti di utilizzare disegni creati con CAD diversi; grazie all'interfaccia DXF, DWG o DGN, oltre ai quadri «Allplan» si possono importare file di altri formati, facendo confluire i diversi dati (disegni, testi, foto digitali, schizzi o calcoli estimativi), mediante la tecnologia OLE (Object Linking and Embedding), nell'elaborato finale di presentazione, che recepisce automaticamente ogni modifica apportata a monte. Con le molteplici funzioni messe a disposizione da «PlanDesignFT», l'elaborato potrà essere rappresentato nelle maniera più efficace, facendo ricorso a cornici, texture, campiture di colore o altri stratagemmi grafici. L'esempio si riferisce al progetto per una Scuola di Ortobotanica, Studio Plus, Huebner - Forster & Eggler.

PlanDesignFT
Convincing, crystal-clear sketches and descriptions, well presented. With «PlanDesignFT» software, designers have a tool that helps them enormously with their work. «PlanDesignFT» allows architects and others to make use of designs created with different CADs. Thanks to DXF, DWG and DGN interfaces, as well as «Allplan» frames, files from other formats can be imported, making various data flow together (drawings, texts, digital photos, sketches or estimative calculations), through OLE (Object Linking and Embedding) technology, in the final presentation description, which automatically assimilates every upstream modification. With multiple functions put at users' disposal by «PlanDesignFT», descriptions can be represented in the most effective manner by having recourse to frames, textures, background colour or other graphic stratagems. The example refers to the project for a botanical gardening school, by Studio Plus and Huebner - Forster & Eggler.

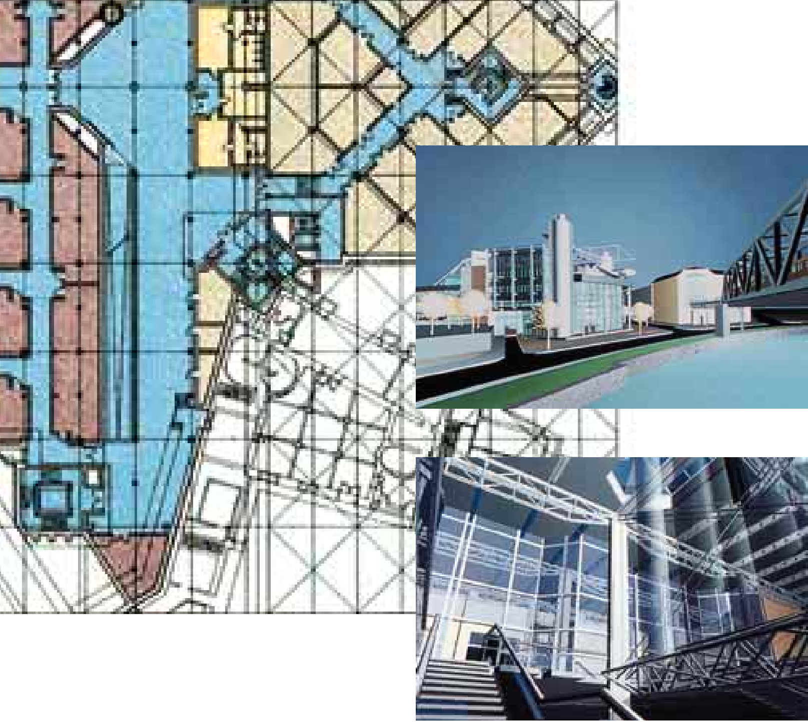
Nemetschek Italia
Via Brennero 316, 38100 Trento
0461.43.04.30 **F** 0461.43.04.10
http: //www.nemetschek.it



Canon Italia
Palazzo L, Strada 6, Milanofiori, 20089 Rozzano (MI)
02.82.481 **F** 02.82.48.46.00
http: //www.canon.it

BJC-50
Presentata da Canon come la più piccola (30x11x5 cm, peso 900 gr) stampante portatile a colori, «BJC-50» è un modello a getto d'inchiostro utilizzabile davvero ovunque (aereo, treno, auto…). L'apparecchio sfrutta la Drop Modulation Technology, un sistema sviluppato da Canon che crea gocce d'inchiostro di due differenti diametri; ne consegue un incremento della qualità di stampa di testo e immagini. «BJC-50» si avvale di una batteria agli ioni di litio con un'autonomia di 100 pagine e, in opzione, può montare una testina scanner e un alimentatore automatico di fogli.

BJC-50
Presented by Canon as the world's smallest portable colour printer (30x11x5 cm, weight 900 grams), the «BJC-50» is an inkjet model that can be used absolutely everywhere (airplanes, trains and cars). The unit is keyed to Drop Modulation Technology, a system developed by Canon that emits drops of ink with two different diameters. The result is an upgrade in the quality of printed texts and images. «BJC-50» has a lithium-ion battery that's good for 100 pages, but you can, if you wish, mount a scanner head and an automatic sheet feeder.



Speedikon® Architettura
La facilità di apprendimento, l'interfaccia amichevole e la grande flessibilità, dovuta alla concezione di base come sistema 3D orientato agli oggetti, sono alcuni dei motivi che hanno decretato il successo di «Speedikon®». La versione 7.2 mette a disposizione dell'utente tre diversi tipi di dialogo sotto lo standard X-Windows/motif, secondo le preferenze personali. Tutti i tipi di dialogo sono sincronizzati visivamente e mirati soprattutto alle esigenze dell'architetto, in modo da richiedere un periodo di addestramento estremamente breve. Strumento di lavoro intelligente e pienamente integrato, «Speedikon®» rende possibile la collaborazione di tutti i tecnici interessati alla costruzione. Con il modulo supplementare VISION, si possono convertire i dati del modello 3D della costruzione in immagini a colori in prospettiva e con materiali reali, anche nei video film in movimento.

Speedikon® Architecture
Easy to learn, interface-friendly and immensely flexible, due to its basic conception as an object-oriented 3D system, «Speedikon®» has what it takes to guarantee its success with all users. Version 7.2 puts three types of dialogue with the X-Windows/motif standard, according to personal preferences. Dialogues of all types are visually synchronized and aimed mainly at the needs of the architect, which means training periods are extremely short. A smart and fully integrated work tool, «Speedikon®» makes possible collaboration by all engineers involved in the building trades. One can convert data, with the VISION supplementary module, for the 3D model of the construction into perspective images in colour and, with real materials, into video films in movement.

Arxel TCS
Via F. Viganò 4, 20124 Milano
02.29.01.72.86/7 **F** 02.65.42.54
E-mail: arxeltcs@telnetwork.it



PlasmaSync™
L'era multimediale ha messo a disposizione nuovi metodi per accedere e trasmettere dati che, visualizzati su grandi schermi al plasma come il «PlasmaSync™» NEC, acquistano una particolare forza comunicativa. Due i modelli NEC disponibili: «PlasmaSync™ 3300» e «PlasmaSync™ 4200W». Il primo è un monitor da 33 pollici (proporzione 4:3, spessore 130 mm, peso 30 kg, 640x480 pixel), specifico per applicazioni professionali (presentazioni, esposizioni di prodotto, relazioni d'affari ecc.), dotato di sistema di controllo con menu guida, di supporto flessibile e di connessione a un PC o ad un altro dispositivo multimediale. Più ampio e più sottile, «PlasmaSync™ 4200W», design Motomi Kawakami, è un monitor da 42 pollici (proporzione 16:9, peso 39 kg, 853x480 pixel), spesso solo 89 mm, che può essere montato (verticalmente e orizzontalmente a diverse altezze) sulla Pole Unit, una colonna portante che ospita anche il selettore AVP (Audio, Video, PC), un dispositivo collegato al monitor con un solo cavo che semplifica al massimo le connessioni multiple.

PlasmaSync™
The multimedia era has placed at our disposal new methods for accessing and transmitting data which, when displayed on large plasma screens like NEC's «PlasmaSync™», acquire exceptional communicative power. Two NEC models are available – «PlasmaSync™ 3300» and «PlasmaSync™ 4200W». The former is a 33-inch monitor (proportion 4:3, thickness 130 mm, weight 30 kgs, 640x480 pixels). Specifically made for professional applications (presentations, product exhibitions, business reports etc), it comes equipped with a checking system with guide menu, flexible support and connection to a PC or other multimedia device. Broader and thinner, «PlasmaSync™ 4200W», designed by Motomi Kawakami, is a 42-inch monitor (proportion 16:9, weight 39 kgs, 853x480 pixels), thick only 89 mm, which can be mounted (vertically and horizontally at various heights) on the Pole Unit. The latter is a support column that also hosts an AVP selector (Audio, Video and PC), a device connected to the monitor by a single wire, which greatly simplifies multiple connections.

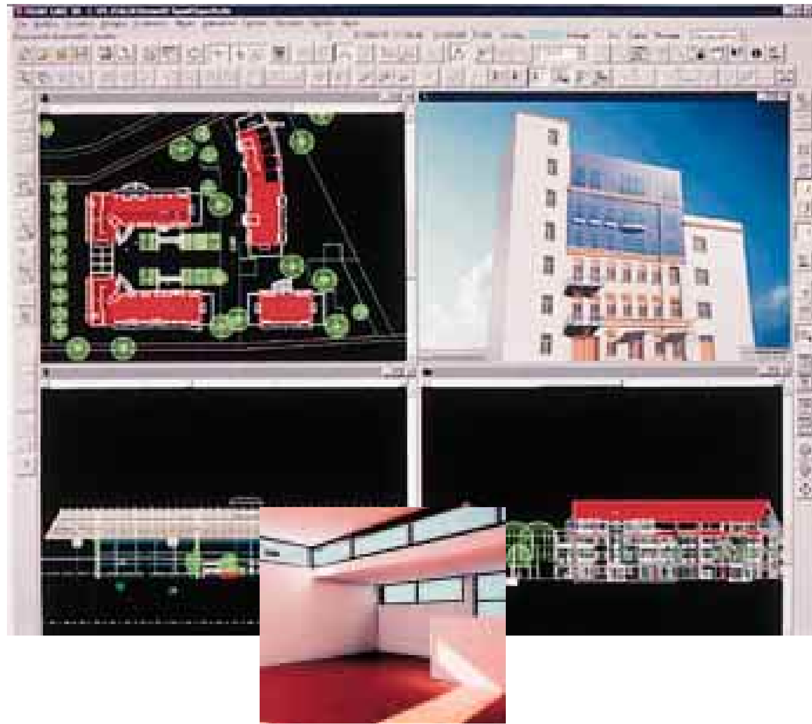
Nec Italia
Via Leonardo da Vinci 97
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02.48.41.51 **F** 02.48.40.08.75



HP OmniBook 4100
Il notebook «HP OmniBook 4100» (alla gamma appartengono anche i modelli 3100 e 2100) rappresenta una soluzione portatile sostitutiva del desktop, particolarmente appropriata per quegli utenti che desiderano prestazioni di alto livello. Il notebook integra le prestazioni avanzate del nuovo processore Mobile Pentium® II Intel in un formato di soli 3,56 cm di spessore, con display TFT (Thin-Film-Transistor) da 14 pollici.

HP OmniBook 4100
The «HP OmniBook 4100» notebook (models 3100 and 2100 also belong to the spectrum) is a portable solution that replaces the desktop and is particularly recommended for users in need of high-level performance. The notebook integrates the advanced performance of the new Mobile Pentium® II Intel processor, measuring only 3.56 cm in thickness, with a 14-inch TFT (Thin-Film-Transistor) display.

Hewlett-Packard® Italiana
Via G. Di Vittorio 9, 20063 Cernusco s/Naviglio (MI)
02.92.121 **F** 02.92.10.32.46
http: //www.hp.com



PowerShot A5
Macchina fotografica rivolta al mondo SOHO, «PowerShot A5» monta un obiettivo a focale fissa, possiede un sistema autofocus e incorpora una flash elettronico. Si basa su un sensore da 1/3 di pollice di tipo CCD composto da 810.000 pixel, che offre una risoluzione di 1024x768 punti in True Color e consente un tempo di esposizione da 1/8 a 1/500 di secondo. Compatta e leggera (250 gr), «PowerShot A5» ha il corpo macchina in duralluminio e l'obiettivo rientrante. Si utilizza sia sotto Windows 1x, 95 e NT sia sotto Mac ed è dotata di uno slot per CompactFlash™ che accetta schede di memoria da 2 a 32 MB.

PowerShot A5
A camera aimed at the SOHO world, «PowerShot A5» mounts a fixed-focus lens and vaunts an autofocus system and built-in electronic flash. It is based on a CCD type 1/3-inch sensor comprising 810,000 pixels, which offers a resolution of 1,024x768 points in True Color and features an exposure time of from 1/8 to 1/500 of a second. Compact and light (250 grams), «PowerShot A5» has a machine body in duralluminio and a retractable lens. It is used not only with Windows 1x, 95 and NT but also with Mac and comes equipped with a slot for CompactFlash™, which takes memory cards from 2 to 32 MB.



Canon Italia
Palazzo L, Strada 6, 20089 Rozzano (Milano)
02.82.481 **F** 02.82.48.46.00
http: //www.canon.it

Point Line CAD 14.1
Espressamente studiato per la progettazione architettonica ma senza escludere altri ambiti (arredamento, restauro, impiantistica, disegni ingegneristici), «Point Line CAD» è un prodotto della società svizzera Point Line (Baden-Dättwil) nato nel 1984 per il mondo MS-DOS, sviluppato negli anni sino all'attuale versione 14.1 per Windows 95 e Windows NT. «Point Line CAD 14.1» è composto da programmi di progettazione bidimensionale e tridimensionale ed è dotato di un'interfaccia grafica che lo rende di facile utilizzo sia per gli esperti di CAD sia per coloro che passano per la prima volta dal tecnigrafo al disegno assistito da calcolatore. In «Point Line CAD» si disegna direttamente in scala impiegando le unità di misura più idonee per la rappresentazione del progetto. Nel modulo tridimensionale l'utente può utilizzare una vasta gamma di strumenti per la creazione grafica professionale, il rendering e l'animazione. L'elaborazione di un progetto architettonico è possibile in ogni suo dettaglio: dallo schizzo iniziale agli elaborati finali con i particolari costruttivi per il cantiere.

Point Line CAD 14.1
Expressly researched for architectural designers without overlooking other professions (interior decoration, restoration, installation and engineering designs), «Point Line CAD» is produced by a Swiss company called Point Line (Baden-Dättwil), born in 1984 for the MS-DOS world and developed over the years, until it achieved its present version 14.1 for Windows 95 and Windows NT. «Point Line CAD 14.1» consists of two- and three-dimensional design programs and comes equipped with a graphic interface that makes it easy to use for both CAD experts and those who have just graduated from a universal drafting device to computer-aided design. With «Point Line CAD», you do scale drawings, using the measurements best suited to depicting your design. With the three-dimensional model, the user has a vast range of tools at his fingertips for professional graphic creation, rendering and animation. Processing an architectural design is possible down to the last detail, from the initial sketch to final sketches and descriptions, alongwith constructive points for building yards.

Point Line Italia
Via Morimondo 2/2, 20143 Milano
02.89.12.68.89 **F** 02.89.12.70.93
http: //www.pointline.com **http:** //www.pointline.de
http: //www.pointline.it





Nokia 445Xpro
Video professionale da 21" per applicazioni di alto livello, «Nokia 445Xpro» ha prestazioni davvero elevate. La risoluzione massima è di 1800x1440 a 80 Hz senza sfarfallio (flickering). Chiarezza e nitidezza dell'immagine sono garantite dalla convergenza dinamica, grazie alla quale si regolano singolarmente 25 aree dello schermo. La funzione di messa a fuoco dinamica utilizza una lente elettromagnetica che garantisce un'immagine perfetta anche negli angoli, immagine resa ancora migliore dalla tecnologia che elimina l'effetto moiré. Il video può essere collegato a due computer.

Nokia 445Xpro
A professional 21-inch video for high-level applications, «Nokia 445Xpro» boasts performance that is truly unparalleled. Maximum resolution is 1800x1440 at 80 Hz with no flickering. Clarity and sharpness of image are guaranteed by dynamic convergence, thanks to which 25 on-screen areas are individually governed. Dynamic focusing is done with an electromagnetic lens that guarantees a perfect image even in corners, made even better by technology that has gotten rid of the moiré effect. The video can be connected to two computers.

Nokia Display Products
Via della Filanda 5, 20060 Gessate (Milano)
02.95.25.52.54 **F** 02.95.25.52.52
http: //www.nokia.com

Macintosh PowerBook G3
Angoli arrotondati e uso esteso della gomma assicurano ai nuovi computer portatili «Macintosh PowerBook G3» una grande maneggevolezza e una resistenza eccezionale agli urti, pregi che si aggiungono all'elevata velocità e alla versatilità: l'utente può infatti combinare come desidera i singoli componenti per creare il PowerBook che meglio si adatta alle sue esigenze. I nuovi apparecchi sono equipaggiati con i processori PowerPC G3 (con velocità di clock da 233 a 292 MHz), che garantiscono prestazioni davvero fuori dal comune, e con una backside cache di livello 2 fino a 1MB.

Macintosh Powerbook G3
Rounded edges and an extensive use of rubber ensure new «Macintosh PowerBook G3» portable computers of great manageability and extraordinary resistance to impacts, in addition to high speed and out-of-the-ordinary versatility. The user can combine individual components to create the PowerBook that serves his needs best. The new units are equipped with PowerPC G3 processors (with a clock speed from 233 to 292 MHz), which guarantee world-class performance, and a backside cache with a level of 2 to 1 MB.

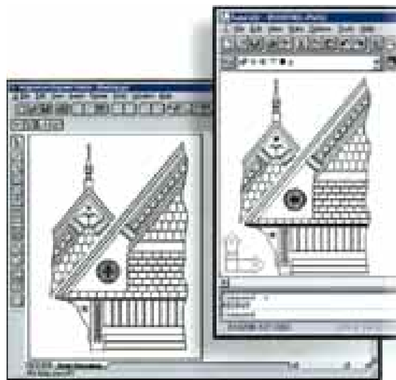


Apple Computer
Via Milano 150, 20093 Cologno monzese (Milano)
02.27.32.61 **F** 02.27.32.65.55
http: //www.apple.com **http:** //www.apple.it

Arredi e apparecchiature per l'ufficio *Office furnishings and equipment*

Imagination Engineer™
Prodotto a basso costo per il drafting e il disegno concettuale 2D, «Imagination Engineer™» è stato creato espressamente per ingegneri, architetti, progettisti, ricercatori e tecnici in genere. Sviluppato in ambiente Windows® 95 e Windows NT™, riduce la distanza fra i complessi CAD tradizionali e i pacchetti più semplici per il disegno, offrendo un potente strumento a 32 bit che può essere utilizzato nell'ambito dell'intero ufficio tecnico. Permette di collegare commenti, relazioni e altre applicazioni di produttività personale compatibili OLE, estendendo l'impiego della grafica di precisione a nuovi utilizzatori e più figure professionali.

Imagination Engineer™
Produced at a low cost for drafting and 2D conceptual design, «Imagination Engineer™» was expressly created for engineers, architects, designers, researchers and technicians in general. Developed in a Windows® 95 and Windows NT™ environment, it has slashed the distance between traditional CAD complexes and simpler design packages, thus offering a powerful 32-bit tool that can be used in the surroundings of an engineering department. It allows the user to add comments, reports and other applications of OLE-compatible personal output, extending the use of precision graphics to new users and other professional figures.



Intergraph Italia L.L.C.
Strada 7, Palazzo R1, Milanofiori
20089 Rozzano (Milano)
02.57.54.51 **F** 02.57.51.24.70
http: //www.intergraph.com

Epson Stylus™ Color 3000
La capacità di gestire sino al formato A2 (compresi moduli continui e striscioni), con un'area effettiva di stampa di 410x577 mm, un sofisticato driver per rilevare lo stato del materiale di consumo impiegato (inchiostro e carta residui) e le quattro cartucce di inchiostro separate a grande capacità fanno di «Epson Stylus™ Color 3000» una stampante a colori destinata alle applicazioni CAD e agli impieghi grafici. Versatile e di alta qualità (risoluzione 1440x720 dpi), la stampante inkjet è ideale per gli studi di architettura, le agenzia di pubblicità e gli studi grafici. Lavora sia con Windows 95 che Mac.

Epson Stylus™ Color 3000
An ability to manage formats up to A2 (including nonstop modules and banners), with a working print area of 410x577 mm, a sophisticated driver for finding out how much material you have left (residual ink and paper) and four large, separate cartridges of ink have made «Epson Stylus™ Color 3000» a colour printer that's perfect for CAD applications and graphic uses. Versatile and high-quality (1440x720 dpi resolution), the inkjet printer is ideal for architectural firms, ad agencies and graphic studios. It works with both Windows 95 and Mac.



Epson Italia
Viale Fratelli Casiraghi 427
20099 Sesto San Giovanni (Milano)
02.26.23.31 **F** 02.24.40.750
Numero verde 167-801101

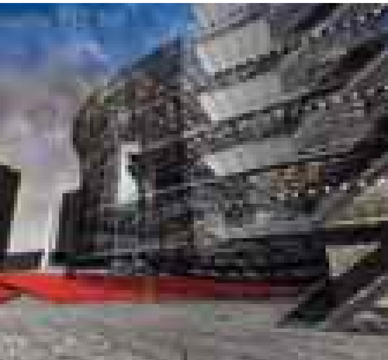




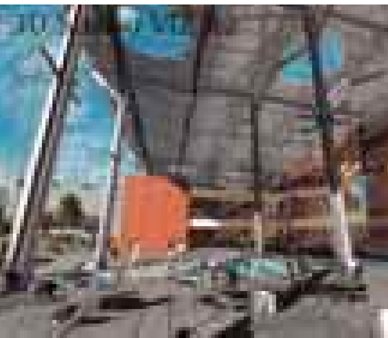
Compaq Computer
Strada 1, Palazzo F9, Milanofiori, 20090 Assago (MI)
02.57.59.01 **F** 02.82.42.015
http: //www.compaq.it

Professional Workstation AP400
Compaq Computer Corporation, leader mondiale nel mercato delle workstation basate su Windows NT®, ha presentato recentemente «Professional Workstation AP400», la sua prima workstation appositamente studiata per sistemi a doppio processore di costo contenuto. Il prodotto affianca agli ultimi processori Intel Pentium®II soluzioni grafiche 2D e 3D ad alte prestazioni, dimostrandosi ideale per molte applicazioni, CAD e AEC (Architectural Engineering and Construction) compresi. Qui è illustrato anche un monitor Compaq a schermo ultra piatto con tecnologia TFT (Thin Film Transistor).

AP400 Professional Workstation
Compaq Computer Corporation, a world leader in the market of workstations based on Windows NT®, recently presented «Professional Workstation AP400», the first workstation it ever researched for low-cost dual processor systems. The product has added high-performance 2D and 3D graphics to the latest Intel Pentium® II solutions, having proven to be ideal for many applications, including CAD and AEC (Architectural Engineering and Construction). Also shown here is a Compaq monitor with an ultra-flat screen and TFT (Thin Film Transistor) technology.



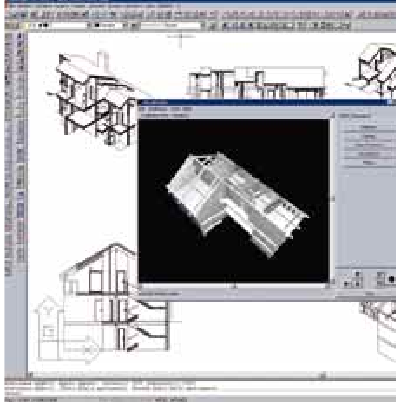






PalladioX
Software specifico per l'architettura, «PalladioX» sfrutta tutti i vantaggi della programmazione object oriented. Si lavora con oggetti intelligenti che si comportano come veri e propri elementi architettonici; tutti gli elementi costruttivi riconoscono i propri collegamenti, le proprie modalità di intersezione nonché le priorità architettoniche, cosicché le modifiche per lo più vengono eseguite automaticamente (per esempio, a una modifica nella muratura di un edificio corrisponderà l'adeguamento dei serramenti in esso contenuti). «PalladioX» utilizza esclusivamente la tecnologia ARX integrata in AutoCAD R 14.

PalladioX
Software specifically created for architects, «PalladioX» takes full advantage of all object-oriented programing assets. It works with smart objects that behave like outright architectonic elements. All constructive elements recognize their own connections, intersectional procedures and architectural priorities, so that modifications are carried out automatically for the most part (for example, a change in the masonry of a building will find a response in an adaptation to it of the door and window frames it contains). «PalladioX» makes exclusive use of ARX technology built into AutoCAD R 14.



AcadGraph® CADstudio
Tuderinger Straße 17, 81677 München (Germania)
+49-89 - 64.23.040 **F** +49-89 - 64.04.22
Distribuito in Italia da: Nemetschek Italia
Via Brennero 316, 38100 Trento
0461.43.04.30 **F** 0461.43.04.10
http: //www.acadgraph.de

3D Studio VIZ R2.0
Kinetix®, la divisione multimediale di Autodesk®, ha presentato recentemente «3D Studio VIZ R2.0», una nuova release del software per la concettualizzazione e la visualizzazione 3D. Grazie al nuovo DWG Link, una funzionalità unica per la condivisione interattiva di progetti con AutoCAD 14 e con le applicazioni ObjectARX, il nuovo programma combina le funzioni di modellazione, animazione di progetti e rendering di 3D Studio MAX con una serie di potenti strumenti ottimizzati per architetti, designer e progettisti.
Nella sua nuova versione, «3D Studio VIZ R2.0» (a detta del produttore) è il più potente e completo programma su PC per sviluppare e presentare progetti architettonici.

3D Studio VIZ R2.0
Kinetix®, Autodesk®'s multimedia division, recently presented «3D Studio VIZ R2.0», a new software release for 3D conceptualization and display. Thanks to the new DWG Link, a unique breed of functionalism for interactive sharing of designs with AutoCAD 14 and ObjectARX applications, the new program combines shaping, design animation and 3D Studio MAX rendering with a series of powerful instruments, optimized for architects, designers and planners.
In its new version, «3D Studio VIZ R2.0» is (according to its producer) today's most powerful and complete PC program for the development and presentation of architectural designs.

Kinetix® - a Division of Autodesk®
In Italia: Autodesk
Strada 4, Palazzo A5, Milanofiori, 20090 Assago (MI)
02.57.55.11 **F** 02.57.51.01.05
http: //www.ktx.com **http:** //www.autodesk.it





IntelliStation E Pro
Confermando l'impegno a fornire workstation Windows NT che siano leader di mercato, IBM ha presentato nei mesi scorsi le nuove workstation «IntelliStation E Pro», modelli entry-level progettati per quelle aziende che richiedono capacità grafiche 2D con prestazioni elevate e funzionalità di base per la grafica 3D.
Le workstation «IntelliStation E Pro» si basano sull'ultimo chip set BX Intel e vengono fornite con processore Pentium® II a 350 o 400 MHz, 64 o 128 MB ECC RAM con un massimo di 384 MB, unità disco High Performance 7200 rpm da 4.5 GB Ultra-wide SCSI o da 6.4 GB EIDE, CR-ROM 32X. Tra le loro caratteristiche vanno inoltre segnalati il design particolarmente studiato e le ridotte dimensioni.



IntelliStation E Pro
In confirmation of their commitment to supply Windows NT workstations, which are market leaders, IBM presented, a few months ago, the «IntelliStation E Pro» workstations, entry-level models designed for companies that need 2D graphic capacities with high performance and basic functions for 3D graphics.
«IntelliStation E Pro» workstations are based on the latest Intel BX chip set and are supplied with a 350 or 400 MHz Pentium® II processor, a 64 or 128 MB ECC RAM with a maximum of 384 MB and a 7200 rpm High Performance disk unit with 4.5 GB Ultra-wide SCSI or 6.4 GB EIDE,CR-ROM 32X. Among their noteworthy characteristics are painstakingly researched design and reduced dimensions.

IBM Personal Systems Group
Via Tolmezzo 15, 20132 Milano
02.59.621 **F** 02.26.14.04.25
Numero verde 167-017001
http: //www.pc.ibm.com

Altoparlanti DSS350/DSS370 - Monitor Brilliance
Philips, tra le prime società a impegnarsi nella tecnologia Universal Serial Bus (USB), ha presentato recentemente alcuni prodotti sviluppati su questa tecnologia, tra i quali gli altoparlanti «DSS350/DSS370», i primi digitali USB, e i monitor «Brilliance», qui illustrati.
Sostituendo la necessità di installare sul PC le tradizionali schede per la gestione delle funzioni di ascolto sonoro, gli altoparlanti USB ricevono un segnale digitale dalla porta USB del PC; il segnale viene quindi convertito in un'emissione sonora (analogica) direttamente negli altoparlanti.
I monitor «Brilliance» (da 17, 19 e 21 pollici) sono anch'essi dotati della soluzione USB, che consente agli utenti di convertirsi all'USB quando desiderano. La USBay è la slot posta sul retro del monitor, mentre la USB module è il dispositivo con le porte attuali. Questo modulo opzionale dà agli utenti la possibilità di predisporre, in qualsiasi momento, il monitor alle connessioni e agli apparecchi semplicemente inserendo il modulo nella USBay. I PC dotati di USB riconoscono automaticamente il monitor USB o la nuova periferica e provvedono a caricare istantaneamente i driver appropriati. Ciò significa che è possibile collegare, con facilità e rapidamente, fino a 127 periferiche (tastiere, mouse…), senza dover re-inizializzare il computer.

DSS350/DSS370 loudspeakers - Monitor Brilliance
Philips, one of the first companies to use Universal Serial Bus (USB) technology, recently presented several products developed with this technology, among which were the «DSS350/DSS370» loudspeakers and «Brilliance» monitors, illustrated here. Replacing the necessity for installing on your PC the traditional cards for managing sound-listening functions, USB loudspeakers receive a digital signal form the USB door of the PC. The signal is directly converted into a sound emission in the loudspeakers. «Brilliance» monitors allow users to convert to USB any time they wish. USBay is the slot at the back of the monitor, while the USB module is the device with the present doors. This optional module gives users a chance to prepare the monitor for connections and units at any time by simply inserting the module into the USBay. PCs equipped with USB automatically recognize the USB monitor or new peripheral and take care of instantaneously loading the appropriate drivers. Which means that it's possible to connect up to 127 peripherals (keyboards, mouse, cameras…) without having to re-initialize the computer.

Philips
Piazza IV Novembre 3, 20124 Milano
02.67.521 **F** 02.67.52.21.59
Numero verde 167-820026
http: //www.news.philips.com

Windows®98 - Natural Keyboard Elite
Lanciato ufficialmente lo scorso giugno, «Windows® 98» è il nuovo programma operativo Microsoft® specificatamente progettato per il mercato domestico. Da sempre la società Microsoft è impegnata nello sforzo di rendere più semplice l'uso del computer facendo in modo, al tempo stesso, che le informazioni richieste siano sempre a portata di mano.
«Windows® 98» risponde a questa esigenza mettendo a disposizione un'interfaccia utente progettata per l'utilizzo di Internet, migliorate capacità di accesso remoto e l'integrazione di tutte le caratteristiche disponibili in Microsoft Internet Explorer 4.0. Nel programma sono incluse caratteristiche pensate anche per le aziende, mentre gli utilizzatori finali apprezzeranno le nuove funzionalità per lo svago.
Per utilizzare «Windows® 98» occorre un PC con un microprocessore 486DX/66 MHz o superiore, 16 MB di RAM, unità CD-ROM o DVD-ROM, adattatore video VGA, mouse Microsoft o periferica di puntamento compatibile.
Un'altra novità è la tastiera «Natural Keyboard Elite», elegante ma soprattutto ergonomica, in quanto favorisce la corretta posizione del polso, sia nelle pause che durante la digitazione, prevenendo le posture che causano dolori. La tastiera ha anche due tasti per lavorare in modo più veloce in ambiente Windows® 95 e Windows® 98, con accesso istantaneo a 18 scorciatoie nell'utilizzo dei programmi.





Microsoft®
Via Rivoltana 13, Palazzo A
Centro Direzionale San Felice, 20090 Segrate (MI)
02.70.39.20.59 **F** 02.70.39.20.20
http: //www.microsoft.com/Italy/

Windows® 98 - Natural Keyboard Elite
Officially launched this past June, «Windows® 98» is a new Microsoft® task program that was specifically designed for the domestic market. Microsoft has always worked hard to make it easier to use a computer while seeing to it, at the same time, that required information is always within reach. In synch with Internet expansion, users are asking for ever more accurate integration between the existing processing environment and the network. «Windows® 98» has responded to this need by putting at clients' disposal a user interface designed for the use of the Internet, upgraded remote access capacities and integration of all the characteristics available in Microsoft Internet Explorer 4.0. Included in the program are characteristics tailored to company use, while final users will appreciate new functions developed for their amusement. To use »Windows® 98», you need a PC with a 486DX/66MHz or higher microprocessor, 16 MB of RAM, CD-ROM or DVD-ROM units, a VGA video adapter and Microsoft mouse or compatible pointing peripheral.
Another novelty is the «Natural Keyboard Elite» keyboard, which is elegant but ergonomic, as it favours the proper position of the wrist, during both pauses and digitization, thus preventing stress-producing postures. The keyboard also has a pair of keys for working more quickly in Windows® 95 and Windows® 98 environments, with instantaneous access to 18 short cuts in the use of programs.



BOYD E MELBOURNE / *BOYD IN MELBOURNE*

Boyd e Melbourne

Robin Boyd, riferimento fondamentale per l'architettura australiana contemporanea, ha costantemente sottolineato e difeso un'idea di identita' locale che, imperniata su valenze regionali, potesse essere riconosciuta internazionalmente. Attraverso una poliedrica attivita' fatta di innumerevoli scritti, partecipazioni a convegni, dibattiti, trasmissioni televisive e radiofoniche, rapporti con colleghi e intellettuali in patria e all'estero, forme – benche' sporadiche – di insegnamento e, soprattutto, una serie nutrita di lavori, Boyd si e' impegnato ad avvicinare l'architettura all'opinione pubblica mettendone in luce certi caratteri "essenziali-particolari" che, nel superare il riduttivismo stilistico modernista, si delineano come conseguenze, sia formali sia funzionali, di condizioni locali. Ben si spiegano, in quest'ottica, le sue avversioni verso architetture come miscugli di segni gratuiti, e i suoi attacchi nei confronti di un'Australia incline all' 'americanizzazione' attraverso "imitazioni da pappagallo" (R.B.). Analogamente in sintonia con queste posizioni, il suo interesse per il 'brutalismo' – in particolare quello teorizzato da Banham e quello eseguito dagli Smithsons –, ma anche il suo entusiasmo per l'espressionismo 'crudo' dell'architettura giapponese degli anni Sessanta, sottintendono la possibilita' del superamento critico di certe ortodossie del M.M. attraverso l'attenzione ad aspetti regionali. Il nostro itinerario, non inclusivo di altri progetti esistenti a Melbourne, ha preferito documentare anche edifici demoliti e non realizzati, nella intenzione di offrire un' immagine di Boyd non soltanto più completa a livello generale, ma soprattutto maggiormente significativa riguardo al proprio carattere di 'australianità melbourniana'.

Mauro Baracco, Louise Wright

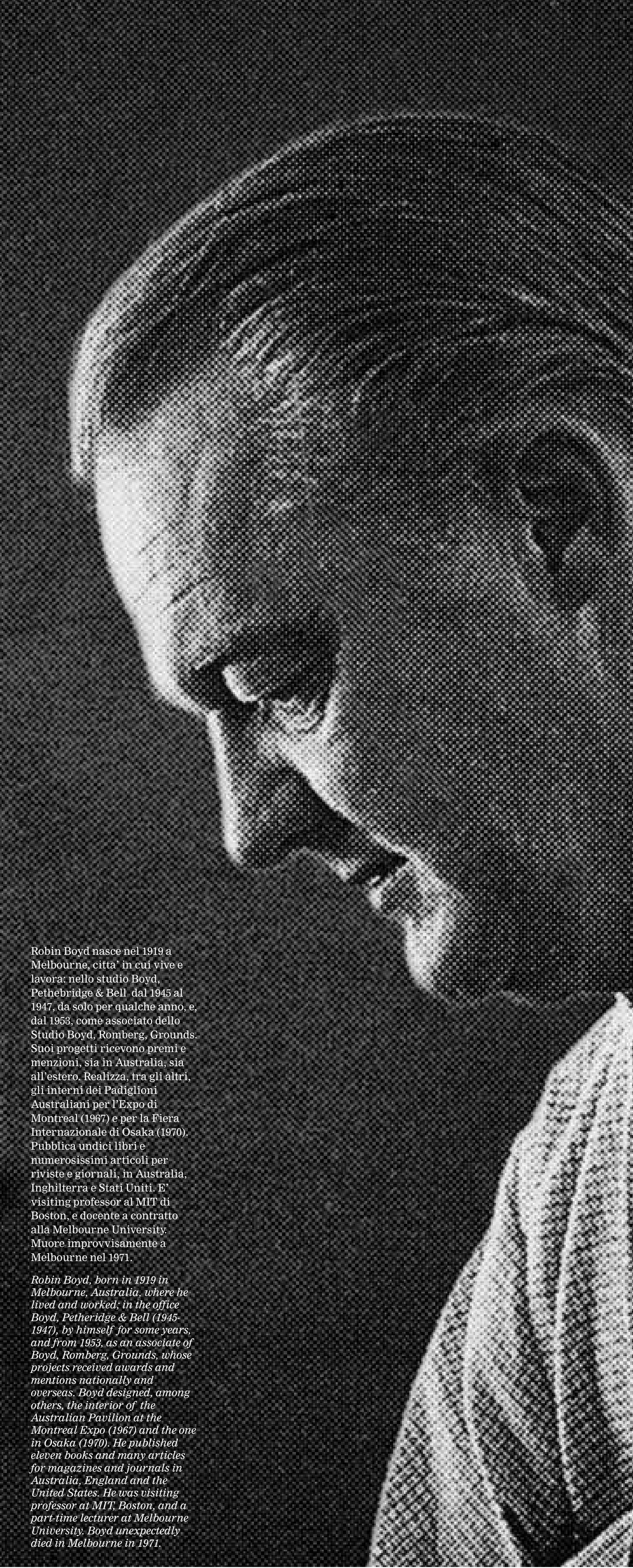
Boyd in Melbourne

Robin Boyd, fundamental reference for contemporary Australian Architecture, constantly underlined and defended an idea of local identity that, based on contextual values, could be internationally recognized. Through intense activities of many writings, participation in conferences, debates, television and radio programmes, relationships with colleagues and intellectuals in Australia and overseas, forms – although occasional – of teaching, and, above all an extensive body of work, Boyd devoted himself to bringing architecture nearer to public attention by highlighting certain 'essential' characteristics that, in overcoming the stylistic reductionism of Modernism, become consequences, either formal or functional, of local conditions. From this position, his aversions to architecture as a mix of gratuitous features and his attacks toward an Australia inclined to forms of 'Americanization' through "parrot's imitations" (R.B.), explain themselves. Analogously, in sympathy with these positions is his interest in both Brutalism, particularly the one theorized by Banham and realized by the Smithsons, and in the 'crude' expressionism of 60's Japanese architecture, implying the possibility to overcome certain orthodoxies of the M.M. through the attention to regional aspects. Boyd realized many buildings, especially monofamiliar houses; some are outside metropolitan Melbourne, which itself would need more than one itinerary to be entirely documented. This itinerary however, has chosen to include some demolished and unrealized projects with the intention to offer, not only an image of Boyd more complete on a general level, but also, as we believe, more significant in regard to the 'Australianess' of this architect from Melbourne.

Mauro Baracco, Louise Wright

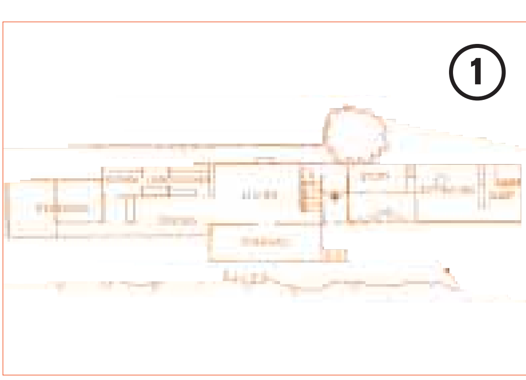
Ricerca e cura generale: Mauro Baracco e Louise Wright; testi: Mauro Baracco; traduzioni: Louise Wright.
Le foto recenti sono di M. Baracco e L. Wright; le altre sono riprodotte da riviste (*Architecture and Arts, Architecture in Australia, Building Ideas, Architect, Transition,Process Architecture)* e libri (*Living in Australia* ; *Robin Boyd - A Life*).
Research and general curation: M. Baracco and L. Wright; texts: Mauro Baracco; translations: Louise Wright.
The recent photos are by M.Baracco and L.Wright; others are reproduced from magazines (Architecture and Arts, Architecture in Australia, Building Ideas, Architect, Transition, Process: Architecture) *and books* (Living in Australia ; Robin Boyd - A Life).
The map of Melbourne is provided by Melbourne and Metropolitan Board of Works; the Clemson House' s drawings come from the State Library of Victoria - Manuscript Collection. We thank: R.M.I.T. (Dept. of Architecture & Design), Helen Clemson, the Dawes Family.
Tra le opere principali non riprese nell'itinerario / *among the main works not in the itinerary:* nella regione urbana di Melbourne / *in the urban region of Melbourne:*
Holford House (Ivanhoe, 1956), McNicoll House (South Yarra, 1961), Kaye House (Frankston, 1966), Appletree Hill Estate (Glen Waverley, 1966), President Motor Inn (Albert Park, 1967), Farfor holiday houses (Portsea, 1968), McClune House (Frankston, 1968), Milne House (Toorak, 1970), Marks House (Mornington, 1970), Crawford House (Canterbury, 1971), Hegarty House (Ringwood, 1972); altrove, in Australia / *elsewhere in Australia*:
Clark House (Canberra, 1952), Walkley House (Adelaide, 1956), Black Dolphin Motel (Merimbula, 1960), Zoology Building - Australian National University (Canberra, 1963-68), Lyons House (Dolan's Bay, Sydney, 1967), Natural History Centre (Tower Hill, 1968), Churchill Memorial Trust Building (Canberra, 1969), Eltringham House (Canberra, 1971).

Bibliografia essenziale / *principal bibliography*:
scritti principali di Boyd / *principal writings by Boyd*:
Victorian Modern, 1947; *Australia's Home*, 1952; *The Australian Ugliness*, 1960; *Kenzo Tange*, 1962; *The Walls Around Us: The Story of Australian Architecture*, 1962; *The New Architecture,* 1963; *The Puzzle of Architecture,* 1965; *New Directions in Japanese Architecture,* 1968; *Artificial Australia,* 1968; *Living in Australia,* 1970; *The Great Great Australian Dream,* 1972.
scritti principali su Boyd / *principal writings on Boyd*:
Architect , n. 17, 1971 (monographic issue); *Building ideas*, n. 5, 1973 (monographic issue); *Architecture in Australia* , n. 51,1973 (monographic issue); K. Burns, H. Edquist (edited by), *Robin Boyd, the architect as critic*, Melbourne, 1989;*Transition* , n. 38, 1992 (monographic issue); G. Serle, *Robin Boyd - A Life*, Melbourne, 1995.



Robin Boyd nasce nel 1919 a Melbourne, citta' in cui vive e lavora: nello studio Boyd, Pethebridge & Bell dal 1945 al 1947, da solo per qualche anno, e, dal 1953, come associato dello Studio Boyd, Romberg, Grounds. Suoi progetti ricevono premi e menzioni, sia in Australia, sia all'estero. Realizza, tra gli altri, gli interni dei Padiglioni Australiani per l'Expo di Montreal (1967) e per la Fiera Internazionale di Osaka (1970). Pubblica undici libri e numerosissimi articoli per riviste e giornali, in Australia, Inghilterra e Stati Uniti. E' visiting professor al MIT di Boston, e docente a contratto alla Melbourne University. Muore improvvisamente a Melbourne nel 1971.

Robin Boyd, born in 1919 in Melbourne, Australia, where he lived and worked; in the office Boyd, Petheridge & Bell (1945-1947), by himself for some years, and from 1953, as an associate of Boyd, Romberg, Grounds, whose projects received awards and mentions nationally and overseas. Boyd designed, among others, the interior of the Australian Pavilion at the Montreal Expo (1967) and the one in Osaka (1970). He published eleven books and many articles for magazines and journals in Australia, England and the United States. He was visiting professor at MIT, Boston, and a part-time lecturer at Melbourne University. Boyd unexpectedly died in Melbourne in 1971.







1

1946/1947

Casa Boyd

La casa, per Boyd e la sua famiglia, ha una pianta stretta e allungata in risposta al proprio sito: una striscia di terreno solido sulla parte superiore di un declivio verso il letto di un ruscello prosciugato. La linearita' dell'impianto si e' rinforzata con l'aggiunta successiva (1951) di due volumi sul lato sud, e di un nuovo soggiorno, sulla testata nord, in cui un camino in rame e' sospeso a un soffitto in pannelli di compensato. La finestratura del vecchio soggiorno e' inclinata in direzione dell'avvallamento del giardino. La casa e' oggi parzialmente alterata.

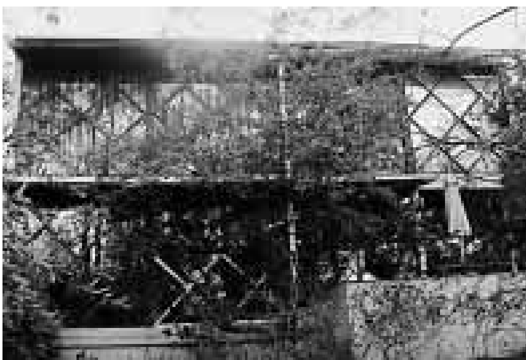
Boyd House

The house, for Boyd and his family, consists of a long narrow plan in response to the site: a strip of land longitudinally facing a creek bed. The linear scheme is reinforced by the addition (1951) of two volumes; bedrooms to the south end, and a sitting room to the north end, where a copper flue hangs from the plywood ceiling. The living room glazing leans out towards the gully containing the creek bed. Today the house is partially altered.

Camberwell
664/666 (ex 158) Riversdale Road







2

1951/1952

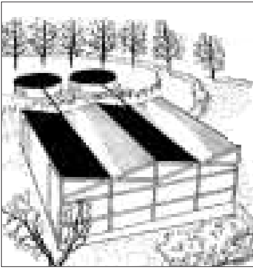
Casa Gillison

La casa, per uno scrittore e la sua famiglia, rivela la propria leggerezza attraverso la struttura in legno, le vetrate e i pannelli in fibrocemento. All'idea di trasparenza della facciata nord, in moduli quadrati ripartiti – e strutturalmente irrigiditi– dall'intreccio diagonale dei serramenti in legno, si opponeva il volume isolato dello studio dello scrittore (oggi inglobato nel volume) che, servito da una passerella aerea, aveva una finestra orizzontale stretta e lunga per la vista di chi era seduto allo scrittoio.

Gillison House

The house, for a writer and his family, reveals its light structure of timber, glazing and asbestos panels. Contrasting to the transparent north facade, made up of square modules with diagonal structural timber framed glazing, was the isolated volume of the writer's studio (now enclosed into one volume) with a horizontal slit, framing the view from the writer's desk.

Balwyn
43 Kireep Road







3

1952/1953

Casa Finlay

La casa, al contrario di quanto generalmente riportato in scritti e pubblicazioni, e' sopravvissuta all' incendio del 1962, quello in cui brucio', tra le altre, la prima casa Wright (n. 15). Le due facciate a nord e sud, formalmente e strutturalmente quadripartite, e caratterizzate dal profilo a W della copertura, riflettono la composizione planimetrica: un quadrato di sedici moduli quadrati. Successivamente sono stati aggiunti alcuni volumi a sud-est, e lo spazio verandato verso il giardino, originariamente schermato da una zanzariera, e' stato tamponato con vetri.

Finlay House

The house, contrary to what is generally reported in writings and publications, survived the fire of 1962, in which the first Wright house (see n. 15) was burnt. The north and south facades, formally and structurally divided into four parts and characterized by the W roof profile, reflect the plan: a four by four (sixteen) square grid. Subsequently, there has been additions to the south-east side, and the porch, originally fly-screened has been enclosed with glass.

Warrandyte
105 Kangaroo Ground Road









4

1952/1954

Casa e negozio per il Sig. Wood

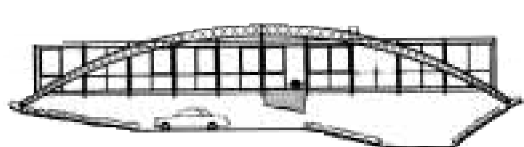
Una casa monofamiliare e un piccolo supermarket realizzati, per lo stesso committente, poco prima delle Olimpiadi del 1956: periodo, a Melbourne, di interessanti sperimentazioni tecniche applicate all'architettura; periodo che, con le parole di Boyd, "crollo' nel 1957, dopo un'impennata finale nella preparazione delle Olimpiadi". I gusci di cemento sono il risultato di un processo costruttivo semplice ed economico (detto Ctesiphon), basato sull'impiego di casseforme arcuate in legno che, rimovibili e riutilizzabili, sono servite sia per la casa sia per il negozio.

House and shop for Mr. Wood

A house and small supermarket, realized for the same client, prior to the 1956 Olympics: a period in Melbourne of interesting technical experiments applied to architecture – a period that, in Boyd's words, "subsided(...) in 1957, after a final fling in preparation for the Olympic games". The result of a simple economical construction process (called Ctesiphon), the concrete shells utilized removable arched timber framework, used here for both the house and the shop.

Jordanville
corner Cleveland Street/
High Street







5

1953/1954

Casa Richardson

La cosiddetta "casa-ponte" e' un esempio bellissimo dell'abilita' di Boyd nel saper trasformare le restrizioni del progetto in spunti fondamentali per la risoluzione finale. Un volume sospeso a due travi metalliche parallele ad arco e' qui la risposta al divieto di costruire direttamente sul letto di un torrente prosciugato, nei riguardi del quale e' necessario garantire la possibilita' di manutenzione. L'ingresso, una passerella in rampa, e' in prossimita' della curva di una strada che, in ripida pendenza, conduce al posto-macchina sotto la casa.

Richardson House

The so-called "Bridge-House" is a beautiful example of Boyd's ability to transform the restrictions of a project into fundamental cues for the final resolution: a volume suspended within two parallel trussed arches in response to the prohibition of building on a creek bed, where maintenance access must be retained. The entrance, a ramped bridge, spans the steep slope to meet the drive-way that leads to underneath the house.

Toorak
10 Blackfriars Close







6

1955/1957

Casa Myer - 'Pelican'

Casa di vacanza soprannominata 'Pelican' dal nome del proprio sito (Pelican Point). E' stata demolita da successivi acquirenti, dopo che i proprietari originari, pur entusiasti del progetto, gia' la avevano precedentemente venduta. Il tema del tetto indipendente, che verra' sviluppato successivamente a piu' riprese e variazioni, raggiunge qui un alto grado di espressione tecnico-formale, senza tuttavia negare i propri intenti funzionali: pianta libera, fruibilita' di aree esterne coperte, riparo e schermatura dal sole, circolazione d'aria tra i volumi abitati e la copertura.

Myer House - 'Pelican'

The holiday house, its site's namesake (Pelican Point), was demolished by subsequent owners after the Myers, although enthusiastic about the project, sold it after ten years. The independent roof, a theme developed again in variation, reaches a high degree of technical-formal expression, without denying its functional aims: a free plan, sheltered exterior areas, sun-shading, and to allow ventilation between the house and roof.

Mount Eliza
Davey's Bay







7

1956/1958

Casa Haughton James

La casa, su un argine del fiume Yarra, e' la sovrapposizione tra un volume rettangolare (ingresso e zona-notte al piano superiore) ed un volume ellissoidale (zona-giorno al piano inferiore). Quest'ultimo, ritagliato nel pendio dell'argine, e' compreso tra un muro di contenimento ed una parete vetrata, curvata secondo il profilo del terreno. Un albero preesistente come riferimento per il tracciamento planimetrico, e parte della copertura del soggiorno diventata superficie erbosa davanti alle camere superiori, sottolineano l'integrazione con la natura circostante.

Haughton James House

The house, on the bank of the Yarra river, is the juxtapositioning of a rectangular volume (entry, bedrooms, study) on top of an elliptical one (living room). The latter, cut into the bank, consists of a retaining wall and a glazed wall that curves to the site's contour. An existing tree becomes, planimetrically, referential, and part of the living-room roof is a grassed deck to the upper rooms; both underlining an integration with the surrounding nature.

Kew
82 Molesworth Street





8

1957/1959

Fontana nei Giardini "Snowden"

Sul lato ovest dell'asse viario principale, all'entrata sud della city, nell' area oggi diventata zona culturale della citta', la fontana era formata da tre vasche circolari, di diametro differente, digradanti verso il fiume. Un anemometro regolava automaticamente il flusso dello spruzzo d'acqua, diminuendolo o aumentandolo a seconda dell'intensita' del vento. Il suo disegno minimale ben esprime la bellissima semplicita' dell'evento: un gioco d'acqua regolato dal movimento dell'aria. Al posto dei tre cerchi, demoliti, e' ora il cilindro della Melbourne Concert Hall.

Snowden Gardens Fountain

West of the main street axis, at the south entry of the city – an area that has become a cultural precinct – the fountain sat, consisting of three circular pools, with different diameters, stepping down to the river. An anemometer increases or decreases the water jets in relation to the wind's strength. Its minimal form expresses the simple event : a play of water defined by the wind. The fountain, now demolished, left its image, it seems, in the cylinder of the Melbourne Concert Hall.

Southgate
South end Princes Bridge

9

1957/1959

Casa Boyd II°

La seconda casa per la propria famiglia e' una variazione del tema del tetto continuo, qui inclinato e digradante verso est, sospeso su cavi di acciaio, scoperto sul cortile centrale interno, e connettivo di due ali formalmente – piu' che funzionalmente-– indipendenti: quella dei figli, sul lato est, e quella dei genitori, sul lato ovest; quest'ultima su due piani. La casa, introversa a causa della densita' edilizia circostante, si svela sul retro del volume basso attraverso una finestratura continua che inquadra le colline.

Boyd House 2nd

The second house for his family, is a variation of the continuous roof theme; here it inclines east, suspended on steel cables opening over the central courtyard, connecting the two independent (formally more than functionally) wings: the children's wing to the east and the parent's double-storey wing to the west. The house, introverted from the surrounding buildings, reveals itself at the east facade with a continuous window framing the hills.

South Yarra
290 Walsh Street

10

1959/1960

Casa Lloyd

Lo schema planimetrico, a forma di 'crescent', definisce un cortile interno esposto verso nord sul quale si aprono tutte le stanze della casa. Il risultato e' un edificio che, totalmente introverso nei confronti della strada, viene internamente caratterizzato da partizioni murarie radiali generate da un punto focale situato nel cortile. Tale forma arcuata, apparentemente inaspettata in un lotto rettangolare, permette tuttavia di conservare un vecchio albero di pero preesistente al progetto.

Lloyd House

The plan's crescent shape defines a courtyard, orientated north, onto which the house's rooms open. The result is a building introverted from the street and internally characterized by radial partitions generated from a focal point within the courtyard. The crescent, unusual for a rectangular lot, ensures the preservation of an old pear tree.

Brighton
2 Newbay Crescent

11

1959/1960

Casa Clemson

La casa degrada fortemente lungo un pendio sulla cui sommita', verso strada, e' ubicato il posto-macchina. E' un volume "a scatole" stretto e lungo; coperto, ed unificato, da un tetto in lamiera che, a due falde convergenti, scivola verso valle con analogo andamento lineare. La copertura, indipendente, fuoriesce dal profilo planimetrico, ed e' sorretta da una serie di pilastri in legno che, posizionati sul suo perimetro, generano degli spazi esterni verandati. Le 'scatole' in legno, dipinte di verde, si integrano con la natura circostante.

Clemson House

The house, strongly descending a steep slope with street (carpark) access at the top, is a narrow long volume of 'boxes', sheltered and unified by a converging pitch iron roof that descends parallel to the volume. The independent roof follows the planimetric profile supported by a timber frame and poles that generate verandahs around the house's perimeter. The house's timber 'boxes', painted green, integrate with their environment.

Kew
24 Milfay Avenue

12

1959/1962

Edificio ad appartamenti "Domain Park"

E' l'unico esempio di edificio residenziale multipiano realizzato da Boyd, nonostante il suo forte entusiasmo per questa tipologia architettonica, ed è situato in un luogo di alta spettacolarita'. L'esigua profondita' della manica permette che tutti gli appartamenti abbiano la vista sia a nord, verso il parco dei Giardini Botanici e la city, sia a sud, verso la baia, lontana circa tre chilometri. Finestre e balconi disposti liberamente in facciata evidenziano la presenza di tagli differenti di appartamenti.

"Domain Park Flats"

This is the only residential high-rise building realized by Boyd despite his enthusiasm for this architectural typology. With a spectacular setting, its narrow width provides all flats with views north to the Botanic Gardens and city, and some south to the bay, around three kilometres away. Windows and balconies, visible in the facade, reveal the different sized apartments.

South Yarra
193 Domain Road

13

1960

Casa Handfield

Una corte esterna, rivolta al bosco verso nord, e' definita, sugli altri lati, da tre ali; quella a sud, verso il fiume, si sviluppa su due piani nel suo adattarsi al terreno in discesa. Influssi dell'architettura giapponese, riferimento costante per Boyd, sono rintracciabili in una serie di elementi tra cui, molto evidente, la griglia ordinatrice compositiva che non solo scandisce la suddivisione interna, ma anche si manifesta nel trattamento delle facciate, modularmente regolate da tamponamenti in fibrocemento e finestre a tutt'altezza orizzontalmente ripartite.

Handfield House

An external courtyard, facing north towards bush-land, is defined by three surrounding wings. The south wing facing the river, becomes double-storey, adapting itself to the sloping site. Japanese architectural influences, a constant reference for Boyd, are evident in the composition of the grid articulating the internal subdivision, and revealed in the treatment of the facades: modulated asbestos panels with horizontally divided floor to ceiling windows.

Eltham
16 Homestead Road

14

1961/1963

Bar - Ristorante Jimmy Watson's

Ristrutturazione di tre negozi preesistenti. All'interno la suddivisione originaria dei tre lotti è nettamente riconoscibile, per quanto consistenti trasformazioni abbiano creato un senso di continuita' spaziale; esternamente le tre murature affiancate di mattoni sono state unificate in una facciata dipinta di bianco con nuove bucature; queste ultime, evidenziando tre visualizzazioni del numero 3 (3 finestre in alto + una serie, in basso, di 3 sistemi di 3 bucature ciascuno), propongono un curioso gioco di rimandi con il numero dell'indirizzo: 333 Lygon St.

Jimmy Watson's Wine Bar and Restaurant

The remodelling of three existing shops is internally clearly recognizable, but substantial transformations create a sense of spatial continuity. The three original brick exteriors are unified into a facade, painted white, with new openings which create visual references to the number three: three openings along the top and three systems of three openings at the base, becoming an intriguing play of its street number: 333 Lygon St.

Carlton
333 Lygon Street

15

1962/1964

Casa Wright

Realizzata nello stesso luogo in cui una prima casa, gia' disegnata da Boyd nel 1951-52 (in alto) per gli stessi committenti, brucio' in un incendio. Una parete di pietra sopravvissuta all'incendio e' un elemento importante nella nuova composizione: la sua facciata a secco accompagna la scala interna, l'altra, ad intonaco grezzo, definisce una quinta sia per il soggiorno del piano superiore sia per quello, piu' piccolo, del piano inferiore. La struttura e alcuni rivestimenti esterni sono in metallo, in risposta a possibili incendi.

Wright House

This house is built for the same clients and in the same position of a house, designed by Boyd in 1951-52, (above) that burnt in a bushfire. A sole stone wall survived the fire becoming an important element of the new composition: its untreated side facing the stair, the opposite side– rough plastered – forms a screen to the upper level living-room and lower level sitting-room. The structure and some external cladding are metallic, resisting possible fires.

Warrandyte
84 Kangaroo Ground Road

16

1962/1964

Motel John Batman

Invitato dai fratelli Shelmerdine, committenti di progetti successivi, a risolvere l'edificio non completato di un altro architetto, Boyd disegna un "motor inn" (piu' lussuoso di un motel, ma piu' discreto e 'familiare' di un hotel) che, primo esempio di quel tipo in Melbourne, rivela, a detta del progettista, un carattere australiano nelle finiture e negli arredi interni. La struttura voltata – non tamponata – del tetto, espressivamente analoga a quella della casa Myer, contiene una suite in duplex e permette un eventuale futuro incremento volumetrico.

John Batman Motor Inn

Commissioned by the Shelmerdine brothers (also subsequent clients) to resolve a building begun by another architect, Boyd designed a "motor-inn" (more sophisticated than a motel, but more discreet and domestic than a hotel), which, as the first "motor-inn" in Melbourne, reveals, according to the designer, an Australian character in the finishes and interior furniture. The roof's open vaulted structure, analogous in expression to the Myer house roof, contains a double- storey penthouse and allows for future volumetric development.

Albert Park
corner Queens Road/
Lorne Street

17

1964/1966

Casa Baker

La casa, per una famiglia di inglesi decisi a vivere isolati tra la natura (notare la 'schoolroom' per poter insegnare ai bambini), e' a meta' strada tra Melbourne e Point Cook, i due luoghi di lavoro del committente. E' evidente la ripresa dello schema a pianta centrale e del tetto unificante. Quest'ultimo, in struttura di legno, diventa una zanzariera sulla corte centrale interna; e' sostenuto perimetralmente da dodici cilindri, alcuni come serbatoi di acqua piovana, altri come locali di ricovero. Le pietre sono di una cava locale.

Baker House

The house, for an English family determined to live isolated among nature (hence the 'schoolroom' for teaching the children), is half way between Melbourne and Point Cook, the work places of the client. It is an elaboration of the central plan and unifying roof scheme. The timber framed roof carries an insect screen above the central courtyard and is supported by twelve stone (from a local quarry) cylinders, forming rain water tanks and storage.

Bacchus Marsh
Coimadai Road

18

1965/1968

Residenze per studenti "Mc Caughey"

Un edificio di sette piani che, a schema ottagonale, riflette in realta' le idee preliminari di Frederick Romberg, al tempo partner associato di Boyd, il quale da parte sua aveva inizialmente proposto un'impianto planimetrico completamente antitetico, consistente di tanti edifici piu' bassi. L'esito finale, risultato dell'opera di direzione e compimento da parte di Boyd, e' un complesso di notevole qualita' spaziale, soprattutto se confrontato con le abituali tipologie per studenti: la stanza comune centrale con copertura trasparente ne e' una riprova.

Mc Caughey "Court"

A seven-storey building, octagonal in plan, reflects in reality the preliminary ideas of Frederick Romberg, then an associated partner of Boyd. Boyd initially proposed a completely antithetical scheme of many lower buildings. The final result, resolved and co-ordinated by Boyd, is of remarkable spatial quality, especially in comparison to typical typologies for students. The common central room with a transparent roof, confirms this.

Parkville
Ormond College,
Melbourne University

19

1966/1968

Casa per la Sig.ra Elizabeth Sticklen

Una pianta bellissima: apparentemente un ideogramma sotto il quadrato di un tetto quasi piano, ma in realta' tutt'altro che un segno aforistico, perlomeno nelle intenzioni di continuita' di un progetto non completamente realizzato. Infatti, la casa per la suocera del signor Baker, nei pressi di quella della figlia (n. 17), e' un momento di svolazzo – un po' variato nella realizzazione – nello svolgimento ininterrotto di una linea che, rimasta sulla carta, raffigura un muro basso di pietre intorno ad un vigneto.

Elizabeth Sticklen House

A beautiful plan: appearing as an ideogram beneath a square, almost flat roof. However, in reality, it is the opposite of an aphoristic sign in the intention of continuity, although incomplete, of the project. In fact, the house for Mr Baker's mother-in-law, near her daughter's (nr. 17) is a flourishing moment, slightly modified in realization, of an intended uninterrupted line that, remaining on paper, represents a low stone wall enclosing a vineyard.

Bacchus Marsh
Coimadai Road

20

1966/1968

Casa "Lawrence" e alloggi annessi

Un insieme di quattro volumi: un garage, una casa monofamiliare, e due corpi con tagli residenziali ad alloggio. Un passaggio a ponte, sull'asse centrale longitudinale della composizione, distribuisce le varie parti indipendenti, infilandosi tra di esse. Il forte dislivello tra la strada e il lato retrostante genera, al piano terreno della porzione sud-ovest, uno spazio esterno pilastrato trattato a giardino, fluida continuazione del verde del cortile interno. E' un gentile fortilizio di mattoni, "la piu' vecchia tra tutte le tecnologie" (R.B.).

"Lawrence House and Flats"

A system of four volumes: garage, house and two flats. A pedestrian bridge along the longitudinal central axis, inserted among them, distributes the independent parts. The site's slope, down from the street to the rear, generates an external porticoed space that, treated as a garden, is a continuation of the grassed internal courtyard. It is a gentle fortress of bricks, " the oldest of all technologies" (R.B.).

Kew
13 Studley Avenue

21

1967/1969

Casa Featherston - Currey

La casa, per una coppia di industrial designer, contiene un volume centrale a tutt'altezza che, sotto una copertura traslucida, accoglie, trasformandolo in giardino interno, il pendio preesistente del terreno; su di esso si affacciano le piattaforme delle zone principali sistemate, a varie altezze, intorno alla colonna del camino. Le pareti laterali cieche separano lo spazio centrale dai vani accessori e dall'appartamento contiguo dei genitori della signora Featherston; le vetrate a nord e a sud inquadrano, rispettivamente, il garage e il giardino esterno.

Featherston - Currey House

A house for a couple, industrial designers, consists of a central volume that, under a translucent roof, encloses the ground's slope to form an indoor garden. Four platforms on different levels sit within the garden and surround a central chimney. Two blank walls separate this space from the private rooms and the attached flat of Mrs Featherston's parents. The north and south glazing, respectively, frame the garage and external garden.

Ivanhoe
22 The Boulevard

22

1967/1970

Collegio universitario "Menzies"

Il Brutalismo che, filtrato da Banham, dagli Smithsons e da altri, permette, secondo Boyd, la reazione critica, particolarista, all'International Style, e' evidente in quest'opera, sul filone del collegio "Mc Caughey" e della casa-alloggi "Lawrence". Gli edifici, sui bordi di una corte centrale, sono in mattoni autoportanti, a loro volta sostenuti da un sistema porticato che, in pilastri e travi di cemento a vista, definisce gran parte del piano terreno; quest'ultimo, internamente a pianta libera, garantisce una flessibilita' funzionale.

Menzies College

The Brutalism, filtered through Banham, the Smithsons and others, which according to Boyd, formed a critical response to the International Style, is evident here, a work in the vein of "Mc Caughey" College and the "Lawrence" House and flats. The buildings, on the perimeter of a central courtyard, are constructed in load-bearing bricks supported by concrete columns and bracing which define, on the ground floor, a functionally flexible plan.

Bundoora
La Trobe University

23

1969/1971

Progetto per le torri residenziali "Carnich"

Una tra le proposte irrealizzate che Boyd, attratto dagli edifici alti, elaboro' nel periodo precedente alla sua scomparsa improvvisa. L'idea originaria delle due torri, pur se gradualmente ridotta a quella di un'edificio di quattro piani, venne male accolta dall'opinione pubblica, generalmente in supporto di edifici bassi, soprattutto quando ipotizzati, come in questo caso, di fronte ad un parco. Kenzo Tange e il Metabolismo Giapponese (argomenti pubblicati da Boyd in quegli anni), le megastrutture di Rudolph e il monumentalismo di Kahn sono riferimenti evidenti.

Project for "Carnich" Towers

One of the unrealized proposals that Boyd, drawn to high-rise buildings, designed in the period prior to his sudden and unexpected death. The original idea of two towers, gradually reduced to one four-storey building, was poorly received by the public, who were generally in support of low-rise buildings and, specifically in the case of this site which faced a park. Kenzo Tange and Japanese Metabolism (subjects published by Boyd) , the megastructures by Paul Rudolph, and Kahn's monumentality, are clear references.

East Melbourne
60 Clarendon Street

24

1970

Neptune/Fishbowl: negozio-ristorante per cibi da asporto

Il Neptune fu realizzato come il primo caso di una catena di chioschi-luoghi di ristoro denominata "Fishbowl". A seguito del suo insuccesso fu smantellato, e l'operazione cesso' praticamente sul nascere. Posta sopra un volume poligonale, una sfera geodetica di triangoli verdi, metafora di una boccia di vetro per pesci, traduce ironicamente l'attivita' di rivendita di cibo di pesce. Fu giudicato come un esempio di architettura 'kitsch', e quindi come una contraddizione in Boyd, da sempre avverso a forme di complessificazioni gratuite e chiassose.

Neptune/Fishbowl take-away food shop

The Neptune was realized as the first of a chain of food shops named "Fishbowl". In consequence of the business' failure it was dismantled, the business ending at its beginning. Placed on top of a polygonal volume, a geodesic sphere of green triangles – a metaphor of a fishbowl – ironically translates the sale of fish. It was considered an example of 'kitsch' architecture and therefore, a contradiction in Boyd, renowned for his criticism of gratuitous and 'loud' complex forms.

South Yarra
Toorak Road

Nasce nel 1947 e si laurea all'Università di Hong Kong in architettura nel 1972. L'anno successivo frequenta un corso di specializzazione in pianificazione urbanistica all'Università di Roma, per poi lavorare, fino al 1977 a Londra con Milton Keynes. Inizia la libera professione con lo studio Kwan & Ng Architects Associates nel 1979 e con KNW Architects & Engineers Ltd. nell'82 fino al 1991, anno in cui fonda lo studio che porta il suo nome, Anthony NG Architects Ltd.



Born in 1947, he received his degree in architecture from the University of Hong Kong in 1972. The following year Ng attended a town-planning course at the University of Rome. Then he worked with Milton Keynes in London until 1977. He set up the Kwan & Ng Architects Associates practice in 1979; KNW Architects & Engineers Ltd. followed until 1991. That year he established his own office, Anthony Ng Architects Ltd.

Anthony Ng

Lo studio Architron Design Consultants nasce nel '94 a Kuala Lumpur dall'associazione di Frank Ling Lee Huat e Pilar Gonzalez-Herraiz. Entrambi hanno conseguito il diploma di laurea alla Architectural Association School of Architecture di Londra, rispettivamente nell'86 e nell'84. Frank Ling Lee Huat ha cominciato la propria attività professionale nello studio di Nicholas Grimshaw, tra il 1986 e il 1988, per poi collaborare, fino al 1990, con Shepperd Robson Architects, fino al '92 con Ron Herron Associates e fino al '94 con Hijjas Kasturi Associates. Pilar Gonzalez-Herraiz ha collaborato con lo studio Alison & Peter Smithson tra il 1984 e il 1987, per poi passare alla Arup Associates, fino all'89 e allo studio Fitch Benoy & Addison Design fino al '92; nell'anno successivo lavora presso lo studio CSL Associates fino al '94, quando si associa con Frank Ling Lee Huat.



Architron Design Consultants was founded in 1994: the Kuala Lumpur-based firm was set up by Frank Ling Lee Huat and Pilar Gonzalez-Herraiz. Both graduated from the London Architectural Association School of Architecture, in 1986 and 1984, respectively. Frank Ling Lee Huat kicked off his career in Nicholas Grimshaw's studio from 1986 to 1988; then he worked for Shepperd Robson Architects until 1990 and Ron Herron Associates until 1992. His last stint was at Hijjas Kasturi Associates until 1995. Pilar Gonzalez-Herraiz worked for Alison & Peter Smithson from 1984 to 1987, then she worked for Arup Associates until 1989. Subsequently, she worked for Fitch Benoy & Addison Design until 1992; the next two years the architect worked for CSL Associates. Then she formed a partnership with Frank Ling Lee Huat.

Architron

Lo studio Edge nasce il novembre 1994 a Hong Kong con l'associazione di Gary e Michael Chang, entrambi laureati alla facoltà di architettura dell'Università di Hong Kong nel 1987 e nel 1991 rispettivamente. Il loro primo riconoscimento pubblico risale al 1990, quando ricevettero il primo premio alla Central Glass International Architectural Design Competition di Tokyo. Dalla sua fondazione, Edge ha vinto diversi premi per l'architettura e l'interior design nella regione di Tokyo, tra cui il President Prize dell'Hong Kong Institute of Architects Annual Awards 1996 e il Country Winner al Grohe Design Award di Singapore nel '97, entrambi per il progetto del Cinema Broadway di Hong Kong. Gary Chang è stato professore della Technische Univeriteit Delft in Olanda nel '97 ed insegna alla facoltà di architettura dell'Università di Hong Kong dal '95.



The Edge studio was established in November, 1994 in Hong Kong as a partnership between Gary and Michael Chang; they both graduated from the School of Architecture of the University of Hong Kong in 1987 and 1991, respectively. Their first public achievement was First Prize in the 1990 Central Glass International Architectural Design Competition in Tokyo. Since its foundation Edge has won several architecture and interior design awards in the region, including the President Prize of the Hong Kong Institute of Architects' Annual Awards 1996 and the Country Winner at the Singapore Grohe Design Award in 1997. Both prizes concerned Hong Kong's Broadway Cinema scheme. Gary Chang taught at the Technische Univeriteit Delft in The Netherlands in 1997 and has taught at the School of Architecture of the University of Hong Kong since 1995.

Edge

Naoto Fukasawa nasce a Kofu, in Giappone, nel 1956 e si laurea in industrial design alla Tama Art University. Nel 1989 inizia a collaborare con Ideo a San Francisco; precedentemente era direttore della sezione design alla Seiko Epson Corporation in Giappone. Nel '96 torna alla Ideo Japan. Ha ricevuto premi dalla D&AD, IF Hannover, Essen, ID&IDEA e insegna alla Tama Art University. Sam Hecht nasce a Londra nel 1969. Dopo la laurea al Royal College of Art con Daniel Weil, conseguita nel 1993, si trasferisce a Tel Aviv dove si dedica alla progettazione di architettonica con il gruppo Studia. Nel 1994 comincia a collaborare con Ideo San Francisco dove lavora a progetti per la AT&T e la NEC, fino al 1996, quando si trasferisce in Giappone per lavorare con Naoto Fukasawa. Ha vinto diversi premi tra cui ID, IDEA, CHI e AIA. Attualmente lavora a Londra.



Naoto Fukasawa was born in Kofu, Japan, in 1956 and he received his degree in industrial design from Tama Art University. In 1989 he started to work for Ideo, based in San Francisco; previously, he had headed the Design Department of Seiko Epson Corporation in Japan. In 1996 Fukasawa returned to Ideo Japan. He has received awards from the D&AD, IF Hannover, Essen and ID&IDEA and teaches at Tama Art University. Sam Hecht was born in London in 1969. After graduating from the Royal College of Art under Daniel Weil in 1993 he moved to Tel Aviv, where he designed buildings with the Studia group. In 1994 he began to work for IDEO of San Francisco; he worked on schemes for AT&T and NEC there. In 1996 he moved to Japan to work with Naoto Fukasawa. He has won various awards, including the ID, IDEA, CHI and AIA. Currently, he is based in London.

Ideo Japan
Naoto Fukasawa & Sam Hecht

Nasce a Nagoya, in Giappone, nel 1934. Si laurea alla facoltà di architettura dell'università di Kyoto e consegue il dottorato all'università di Tokyo. Tra i fondatori del Metabolism Movement nel 1960, i suoi progetti sono stati realizzati in tutto il mondo, in oltre 20 Paesi. I suoi lavori più recenti sono: per l'architettura, l'aeroporto internazionale di Kuala Lumpur in Malesia (1998); per l'urbanistica, la nuova città Hishino, Giappone; per l'editoria *Kisho Kurokawa Note* (1994). Ha ricevuto numerosi premi: il più recente è l'AIA Los Angeles Pacific Rim Award, 1997. Attualmente, è presidente del Kurokawa Group, che comprende società specializzate nella pianificazione urbanistica, nell'ingegneria e nell'architettura. Sta lavorando ai seguenti progetti: la nuova ala del Vincent Van Gogh Museum, Olanda; Le Colisé, Francia; il centro congressi internazionale di Osaka, Giappone; la nuova sede della prefettura di Osaka, Giappone.



He was born in Nagoya, Japan, in 1934. He received his degree in architecture from the University of Kyoto and his Ph.D. from the University of Tokyo. One of the founders of the Metabolism Movement in 1960, Kurokawa's works have been erected worldwide, in over 20 nations. His most recent architectural work is the Kuala Lumpur International Airport in Malaysia (1998) while in town-planning it is the new city of Hishino, Japan. The architect's most recent publication is Kisho Kurokawa Notes *(1994). He has obtained numerous awards, the most recent being the AIA Los Angeles Pacific Rim Award in 1997. Currently, he is president of the Kurokawa Group, comprising firms specialized in town-planning, engineering and architecture. Now he is working on the following projects: the new wing of the Vincent Van Gogh Museum, The Netherlands; Le Colisé, France; the International Convention Center in Osaka, Japan; and the new offices of the Osaka Prefecture, Japan.*

Kisho Kurokawa

Nasce a Kuala Lumpur e consegue la laurea in architettura alla University di North London. È molto attivo nel campo editoriale: dal 1992 al 1995 scrive per la rivista *MA*; scrive regolarmente articoli per riviste specializzate. Pubblica due libri: *Architecture, the New Generation*; *Emerging Japanese Architecture.*



Born in Kuala Lumpur, he received his degree in architecture from the University of North London. He writes a lot: from 1992 to 1995 he was a contributing editor at MA magazine and regularly authors pieces for trade journals. Ngiom has published two books: Architecture, the New Generation *and* Emerging Japanese Architecture.

Lim Teng Ngiom

Nasce al Cairo, in Egitto, nel 1960 e studia in Inghilterra e in Canada. Ha studiato industrial design alla Carleton University di Ottawa per poi lavorare come responsabile del design presso la Kan Industrial Designers in Canada. Ha conseguito delle specializzazioni in design in Italia, dove ha lavorato per un anno nello studio milanese di Rodolfo Bonetto. Nel 1990 ha aperto studio a Toronto per poi trasferirsi a New York nel 1993, dove si dedica all'industrial design per aziende quali Nambe, Area, Pure Design, Vidar, Umbra, Zeritalia, Swid Powell, Issey Miyake e Idee. Attualmente è docente associato alla University of the Arts di Philadelphia, ed insegnante part-time al Pratt Institute di New York.



He was born in Cairo, Egypt, in 1960 and trained in Britain and Canada. He studied industrial design at Carleton University in Ottawa and then worked as the person in charge of design at Kan Industrial Designers based in Canada. Rashid attended some specialist design courses in Italy and worked for Rodolfo Bonetto's Milanese office. In 1990 he set up practice in Toronto, then moved to New York in 1993; he does industrial design for companies like Nambe, Area, Pure Design, Vidar, Umbra, Zeritalia, Swid Powell, Issey Miyake and Idee. Currently, he is associate professor at the University of the Arts of Philadelphia and part-time teacher at New York's Pratt Institute.

Karim Rashid

Nasce a Belgrado nel 1940 e si laurea alla facoltà di Architettura presso il Politecnico e all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Intraprende subito la carriera universitaria con vari incarichi prima all'Università Tecnica di Monaco di Baviera e al Politecnico di Vienna (1979-81); poi a Losanna, Parigi, Venezia, Philadelphia, Londra, Harvard-Cambridge e Vienna (1982-1987). Dall'88 al '90 è direttore dell'istituto di progettazione architettonica all'Università Tecnica di Stoccarda. Tra i tanti progetti ricordiamo i più recenti: Masterplan, centro uffici Zanussi e complesso residenziale a Conegliano (1995); la Leipziger Platz di Vienna (1995); la ricostruzione dell'istituto di cultura austriaco a Praga (1996); gli uffici e il centro commerciale a St. Pölten (1996); la piazza centrale di Leoben (1996); i complessi residenziali Am Liesingbach (1997) e In der Wiesen (1998) a Vienna. Ha allestito diverse mostre: la più recente è "Mastering the City" al Nai di Rotterdam, 1997.



PHOTO ATELIER PODRECCA

He was born in Belgrado in 1940 and graduated from the School of Architecture at Vienna's Polytechnic and from the Fine Arts Academy. He immediately embarked on his academic career, with various positions at the Munich Technical University and the Vienna Polytechnic (1979-1981). Subsequently, Podrecca taught in Lausanne, Paris, Venice, Philadelphia, London, Harvard-Cambridge and Vienna (1982-1987). From 1988 to 1990 he headed the Institute of Architectural Design at Stuttgart's Technical University. Let us mention the architect's most recent schemes: Master Plan, Zanussi Headquarters and Housing in Conegliano (1995); Vienna's Leipziger Platz (1995); the reconstruction of the Austrian Cultural Institute in Prague (1996); the St. Pölten office block and shopping center (1996); the main square of Leoben (1996); the Am Liesingbach and In der Wiesen housing complexes in Vienna (1997 and 1998, respectively). He has designed several exhibitions: the latest one is "Mastering the City" at Rotterdam's Nai in 1997.

Boris Podrecca

Nasce a Penang, in Malesia, e si laurea alla Architectural Association School nel '71. Si specializza in architettura del paesaggio all'Università della Pennsylvania di Philadelphia nel '73 e prende il dottorato in architettura alla Cambridge University nel '75. Dal '72 a oggi pubblica diversi libri trattando principalmente il tema dell'architettura del paesaggio e dell'architettura malese. Ampia è anche l'attività didattica, sviluppata soprattutto dal '94. Ha conseguito numerosi premi, di cui segnaliamo i più recenti: SIA Design Award IAKS Award nel '95; Aga Kahn Award for Architecture e RAIA International Architecture Award nel '96; PAM Architectural Awards for the Central Plaza e IPDM Award for Design Excellence nel '97; SIA Award Honorable Mention nel '98.



Born in Penang, Malaysia, he graduated from the Architectural Association School in 1971. He received his master's in landscape architecture from Philadelphia's University of Pennsylvania in 1973 and his Ph.D. in architecture from Cambridge University in 1975. Since 1972 he has published various books, chiefly on landscape architecture and Malay architecture. In addition, Yeang has done plenty of teaching, especially over the last four years. He has won numerous awards; let's list the most recent ones: the SIA Design Award and IAKS Award in 1995; the Aga Kahn Award for Architecture and the RAIA International Architecture Award in 1996; The PAM Architectural Awards for the Central Plaza and the IPDM Award for Design Excellence in 1997; and an Honorable Mention in the 1998 SIA Award.

Ken Yeang

Nasce nel 1952 a Hong Kong dove si laurea in architettura nel 1976. Dopo aver lavorato presso gli studi di Spence Robinson dal 1976 al '79, inizia l'attività in proprio come Rocco Design Associates, che nell'82 diventerà Rocco Design Partners, Architects and Engineers. Tra i premi ricevuti segnaliamo i più recenti: Arcasia Gold Metal per il Lok Fu Shopping Center II e HKIA Silver Medal per la CityBank Plaza nel '94; HKIA Silver Metal per il Peninsula Hotel Extension, 1995.



He was born in Hong Kong in 1952 where he received his degree in architecture in 1976. After having worked for Spencer Robinson's studio from 1976 to 1979 he set up his own practice – Rocco Design Associates. In 1982 it became Rocco Design Partners, Architects and Engineers. The most recent prizes he has received are: the Arcasia Gold Medal for the Lok Fu Shopping Center II and the HKIA Silver Medal for the City Bank Plaza in 1994; and the HKIA Silver Medal for the Peninsula Hotel Extension, 1995.

Rocco Yim



FOTO PABLO CABADO

La copertina *The cover*

Tatiana Parcero



Tatiana Parcero è nata a Città del Messico nel 1967. Si è laureata in psicologia presso l'Università Nazionale Autonoma del Messico (1986-1990) e ha conseguito un master in fotografia presso la New York University e presso l'International Center of Photography (1992-1995). Opera nel campo della fotografia dal 1985; il suo lavoro si è concentrato sul corpo e sull'autoritratto, integrando varie tecniche e mezzi visivi, tra cui la fotografia in bianco e nero, a colori, l'immagine digitale e il video. Sue opere sono state esposte in varie mostre collettive in Messico, Cuba, Spagna, Inghilterra, Italia, Portorico e Stati Uniti, tra le quali vanno segnalate le più recenti: "Young and Restless" (The Museum of Modern Art, New York); "Territorios Singulares" (El Canal de Isabel II, Madrid, Spagna); "VI Bienal de la Habana" (Centro Wifredo Lam, Cuba, 1997), "Arte del Nuevo Mundo: Quince Propuestas Electrônicas" (Museo Nacional de Arte, Puerto Rico, 1998); e tra le mostre personali: "Cartografia interior" a Città del Messico (Instituto Politécnico Nacional, 1996), Portorico (Galleria Raíces, 1997), Barcellona (Primavera Fotográfica, Galleria Ma. José Castellví, Spagna, 1998), e "Nuevo Mundo", Buenos Aires (Centro Cultural Rojas, Argentina, 1998). Opere di Tatiana Parcero si trovano nella collezione permanente del Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Miami Dada University Art Galleries, Miami, Florida e Buhl Studio Inc., New York. Dal 1997 vive e lavora a Buenos Aires, Argentina.

Tatiana Parcero was born in Mexico City in 1967. She received her degree in psychology from the Autonomous National University of Mexico (1986-'90); then she obtained a master's in photography from New York University and the International Center of Photography (1992-1995). Her photography career commenced in 1985, when focused on the body and self-portraits; she blends various techniques and visual media, including black-and-white and color pictures, digital images and video. Her works have been displayed at various joint shows in Mexico, Cuba, Spain, Britain, Italy, Puerto Rico and the United States. The most recent are: "Young and Restless" (The Museum of Modern Art, New York); "Territorios Singulares" (El Canal de Isabel II, Madrid, Spain); "VI Bienal de la Habana" (Centro Wifredo Lam, Cuba, 1997); "Arte del Nuevo Mundo: Quince Propuestas Electrônicas" (Museo Nacional de Arte, Puerto Rico, 1998). Her one-woman exhibitions include: "Cartografia interior", Mexico City (Instituto Politécnico Nacional, 1996); Puerto Rico (Galleria Raìces, 1997); Barcelona (Primavera Fotografica, Galleria Ma, José Castellì, Spain, 1998) and "Nuevo Mundo", Buenos Aires (Centro Cultural Rojas, Argentina, 1998). Parcero's works belong to the permanent collection of the Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Miami Dada University Art Galleries, Miami, Florida; and Buhl Studio Inc, New York. Since 1997 she has lived and worked in Buenos Aires, Argentina.

Visto da lontano *Seen from a distance*

"Visto desde lejos" (Visto da lontano), mi fa pensare a ciò che è già successo, ma anche a ciò che ancora non è successo; riflessioni sul momento e sull'epoca in cui mi è capitato di vivere, sugli atti e gli avvenimenti che hanno segnato la mia esistenza; ma mi fa pensare anche al futuro e a ciò che non viene ancora vissuto e non è visibile. Lavorando sul corpo in quanto contenitore di memoria, realizzo immagini che sono collegate a riflessioni sulla mia storia personale e sulla mia cultura, come pure ai prossimi fine secolo e fine millennio. Le fotografie del mio corpo durante la gravidanza – mentre sto creando la vita – e il dopo parto, associate a mappe antiche e astrali intendono fondere il nuovo con il vecchio, il presente col passato, ciò che viene conservato dentro e ciò che rimane fuori dal corpo; il desiderio dell'uomo di esplorare la terra, l'universo e l'ambiente circostante come bisogno di riconoscere e capire il luogo dove si trova e cercare di intravedere il futuro, ciò che verrà.

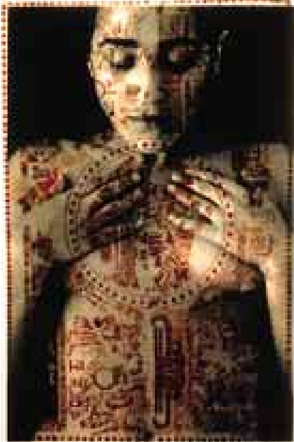
***"Visto desde lejos"** (Seen from a distance) makes me think of what has already happened, but it also makes me reflect on what has not happened yet. Ponder the moment and age in which I happen to live, the acts and events that have marked my existence. But it also makes me think of the future and what has not been lived yet and is not visible. By working on the body as an envelope of memories, my images are tied to reflections on my personal history and culture, besides the century and millennium that are drawing to a close. The photographs of my body during pregnancy – when I was creating life – and the postnatal shots are associated with ancient maps and star charts. The intent is to fuse the new and the old, present and past, what is conserved within the body and what remains outside. Mankind has ever wanted to explore the earth, the universe and the nearby environment; this is the need to recognize and comprehend the place where we are and seek to glimpse the future, what will come.*



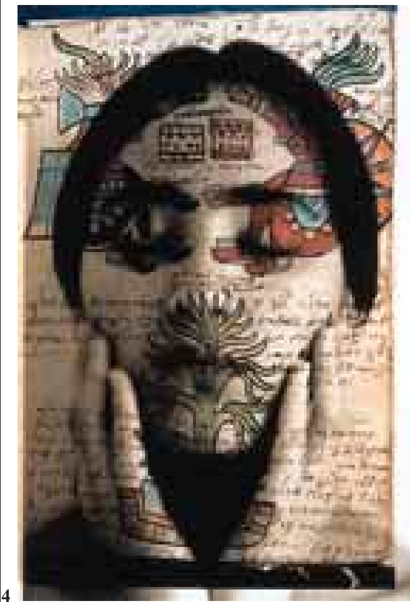
1



2



3



4



5

1 *Cartografia interna #9* (piedi), 1995, cm 25x20, acetato e fotografia a colori.
2 *Cartografia interna #21* (bocca), 1996, cm 20x25, acetato e fotografia a colori.
3 *Cartografia interna #43* (torace), 1996, cm 25x20, acetato e fotografia a colori.
4 *Cartografia interna #35* (viso 2), 1996, cm 25x20, acetato e fotografia a colori 3/10 .
5 *Cartografia interna #31* (palmi della mano), 1996, cm 20x25, acetato e fotografia a colori 3/10 .

1 Internal Cartography #9 *(feet), 1995, 25x20 cm, acetate and color photograph.*
2 Internal Cartography #21 *(mouth), 1996, 20x25 cm, acetates and color photograph.*
3 Internal Cartography #43 *(chest), 1996, 25x20 cm, acetate and color photograph.*
4 Internal Cartography #35 *(face 2), 1996, 25x20 cm, acetate and 3/10 color photograph.*
5 Internal Cartography #31 *(palms of the hand), 1996, 20x25 cm, acetate and 3/10 color photograph.*

Finito di stampare il *Printed on* 24.09.98